hors série

les inRocKs

THE CURE

Le spleen idéal

ISSN 0298-3788, Allemagne 10 €, Belgique 9,50 €, Calédonie 1600 XPF, Cameroun 5700 CFA, Canada 15,50 CAD, DOM 10 €, Espagne 10 €, Grèce 10 €, Italie 10 €, Liban 19500 LBP, Luxembourg 9,50 €, Maroc 95 MAD, Maurice île 10,50 €, Polynésie française 1400 XPF, Portugal 10 €, Royaume-Uni 9 GBP, Sénégal 5700 CFA, Suisse 15,50 CHF

M 04890 - 81H - F: 8,50 € - RD



Depuis la fin des années 1970, The Cure occupe une place à part dans le paysage rock. Apparu dans une Angleterre en crise qui ouvre sa porte au thatchérisme, le groupe débute au milieu d'une scène musicale bouillonnante qui a déjà digéré le punk et qui se tourne vers la new-wave. The Cure se fait vite remarquer par sa musique inédite, brumeuse, rageuse et angoissée, et par son imagerie énigmatique. La voix rêveuse du leader Robert Smith renforce l'ambiance fantastique de ses chansons pétries de spleen.
Mené de main ferme par Smith, aussi discret que charismatique, The Cure a, depuis, traversé les années en restant fidèle à ses sonorités, à son esthétique romantique et sombre, à son univers étrangement attirant. Incandescent sous ses dehors glacés, son rock hanté a, génération après génération, fédéré les publics et a inspiré d'innombrables musiciens. Un des rares groupes à avoir su rester populaire à travers les époques, The Cure suscite toujours la même ferveur sur scène. Ce sera à n'en pas douter une nouvelle fois le cas à Paris, Lyon et Montpellier, le temps d'une mini-tournée qui est aussi l'occasion de rendre un hommage mérité à ce groupe essentiel et singulier.
Anne-Claire Norot/Les Inrockuptibles

En concert dans le New Jersey en 1989. © Ebet Roberts/Redferns/Getty Images

LES INROCKUPTIBLES HORS SÉRIE **THE CURE**

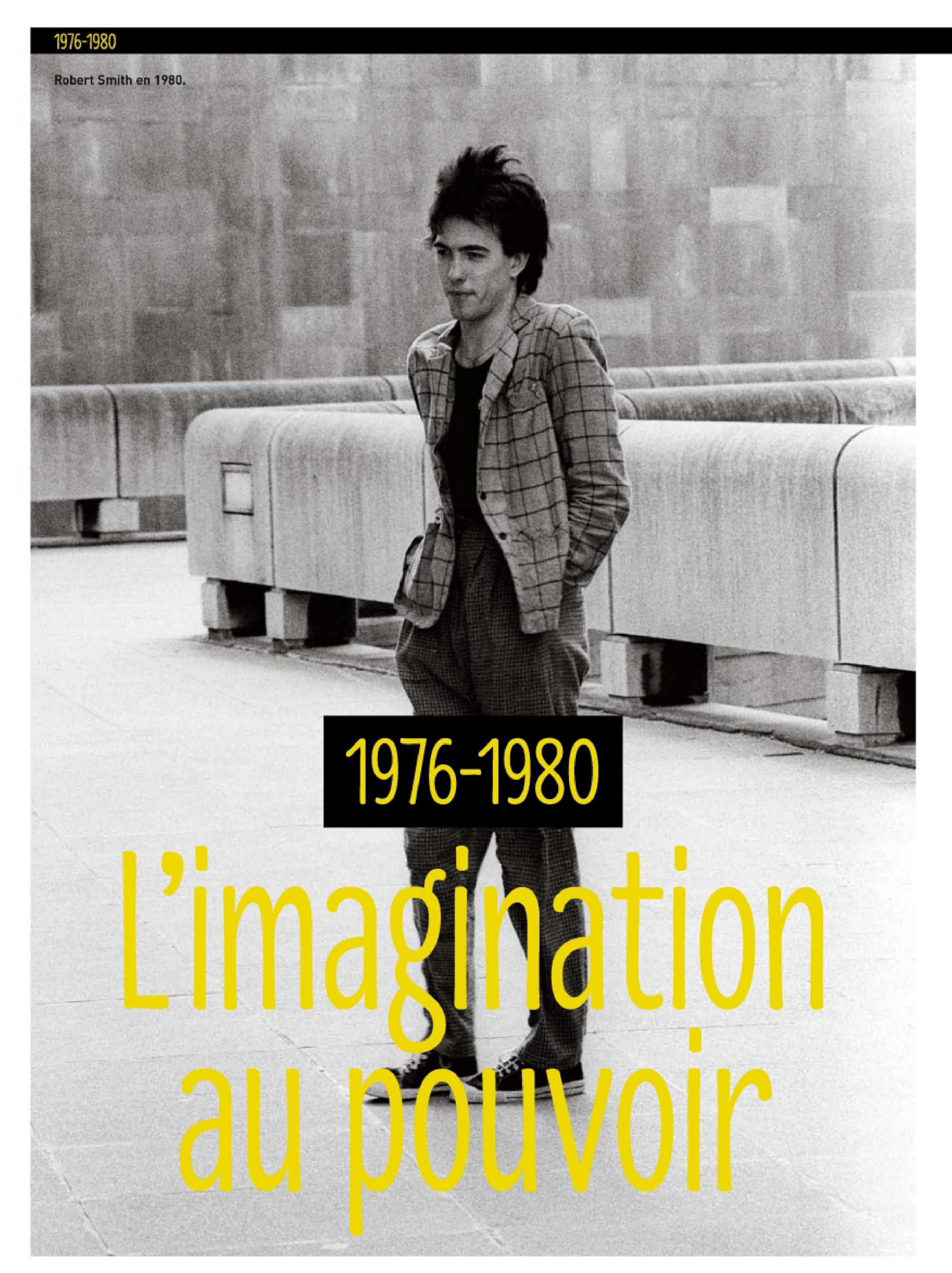
RÉDACTION Directeur de la rédaction PIERRE SIANKOWSKI Rédactrice en chef ANNE-CLAIRE NOROT Secrétaire de rédaction YAËL GIRARDOT Rédacteurs VINCENT BRUNNER, CHRISTOPHE CONTE, FRANCIS DORDOR, JEAN-BAPTISTE DUPIN, GILLES DUPUY, CHRISTIAN FEVRET, BRUNO GASTON, JOSEPH GHOSN, CHRISTIAN LARRÈDE, NOÉMIE LECOQ, RENAUD MONFOURNY, LOUIS-JULIEN NICOLAOU, ANNE-CLAIRE NOROT, JÉRÔME PROVENÇAL, RICHARD ROBERT, SOPHIE ROSEMONT, GÉRALDINE SARRATIA, JOHANNA SEBAN, ARNAUD VIVIANT **MAQUETTE** Conception graphique MANUELLE CASTELLI Couverture MANUELLE CASTELLI **MERCI À** CHRISTOPHE ALEXANDRE, PASCALE FRANCÈS **SERVICE PHOTO** Chef de service AURÉLIE DERHEE, Iconographes CAROLINE DE GREEF, VALÉRIE PERRAUDIN **PUBLICITÉ CULTURELLE** Directrice CÉCILE REVENU (musiques) Tél. 01.42.44.15.32, SIMON DELPIROU (cinéma, vidéo, télévision) Tél. 01.42.44.16.17, BENJAMIN CACHOT (arts, scènes, livres) Tél. 01.42.44.18.12, FRANÇOIS MOREAU (coordinateur) Tél. 01.42.44.19.91 **PUBLICITÉ COMMERCIALE** Directeur LAURENT CANTIN Tél. 01.42.44.19.94 Directrice de clientèle ISABELLE ALBOHAIR Tél. 01.42.44.16.69 **PUBLICITÉ WEB** CHLOÉ ARON Tél. 01.42.44.19.98, LIZANNE DANAN Tél. 01.42.44.19.90, STÉPHANE BATTU (coordinateur) Tél. 01.42.44.00.13 **DÉVELOPPEMENT/NOUVEAUX MÉDIAS** Directeurs adjoints BAPTISTE VADON (promotion, médias, diversification) Tél. 01.42.44.16.07, LAURENT GIRARDOT (événements, projets spéciaux) Tél. 01.42.44.16.08 Assistante ALICE DE JODE Tél. 01.42.44.15.68 Assistante promotion presse ANNE JOUSSELIN Tél. 01.42.44.16.68 **MARKETING/DIFFUSION** Responsable JULIE SOCKEEL Tél. 01.42.44.15.65 Chef de projet marketing direct VICTOR TRIBOUILLARD Tél. 01.42.44.00.17 Assistante marketing direct MATHILDE KAWCZYNSKI Tél. 01.42.44.16.62 Chargée de création NATHALIE COULON **ABONNEMENT** LES INROCKUPTIBLES SERVICE ABONNEMENT Libre réponse 83378, 60647 Chantilly CEDEX Renseignements au 03.44.62.52.35 ou par mail : abo.lesinrocks@ediis.fr **STANDARD/ACCUEIL** GENEVIÈVE BENTKOWSKI-MENAIS, WALTER SCASSOLINI **FABRICATION** Chef de fabrication VIRGILE DALIER, avec GILLES COURTOIS Impression, finition ROTO AISNE printed in France Distribution PRESSTALIS Contact agence DESTINATION MÉDIA – DIDIER DEVILLERS, CÉDRIC VERNIER Tél. 01.56.82.12.06, reseau@destinationmedia.fr Imprimé sur papier produit à partir de fibres issues de forêts gérées durablement, imprimeur ayant le label "imprim'vert" **INFORMATIQUE** Responsable CHRISTOPHE VANTYGHEM Assistance technique MICHAËL SAMUEL **LES ÉDITIONS INDÉPENDANTES SA** Actionnaire principal, président MATTHIEU PIGASSE Direction générale FRÉDÉRIC ROBLOT Comptabilité PATRICIA BARREIRA, ÉLODIE VALET, CAROLINE VERGIAT Administrateurs MATTHIEU PIGASSE, JEAN-LUC CHOPLIN, LOUIS DREYFUS Fondateurs ARNAUD DEVERRE, CHRISTIAN FEVRET, SERGE KAGANSKI Directeur de la publication FRÉDÉRIC ROBLOT Dépôt légal 4e TRIMESTRE 2016 ISSN 0298-3788 *Les Inrockuptibles hors série* est édité par Les Editions Indépendantes, société anonyme au capital de 326 757,51 euros RCS Paris B 428 787 188 000 21
 Les Inrockuptibles, 24, rue Saint-Sabin 75011 Paris – Tél. 01.42.44.16.16, fax 01.42.44.16.00, www.lesinrocks.com

EN COUVERTURE Robert Smith en 1990 © George Chin/IconPix/Dalle

© Kees Tabak/Sunshine/Dalle



Aux Pays-Bas en 1980.



Robert Smith en 1980.

1976-1980

L'imagination au pouvoir

© Ray Stevenson/Rex/Shutterstock

A l'origine groupe de lycée à géométrie variable, The Cure s'est ensuite construit en marge de Londres et de ses modes, trouvant dès 1976 sa propre voix. Par Francis Dordor

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les Londoniens des quartiers sud fuyant les bombardements quasi quotidiens de la Luftwaffe prenaient le train à la station Charing Cross et beaucoup descendaient en gare de Crawley après un trajet de quarante-cinq minutes. Cette localité connut ainsi un important boom démographique, qu'elle sut absorber grâce à une prospère activité marchande lui assurant une bonne santé économique. A part ça, rien à signaler sur le front de cette petite ville du Sussex d'environ 100 000 habitants dont les jours tranquilles se déclinent depuis toujours sur un mode aux fluctuations invariables, entre ennui, morosité et vices cachés.

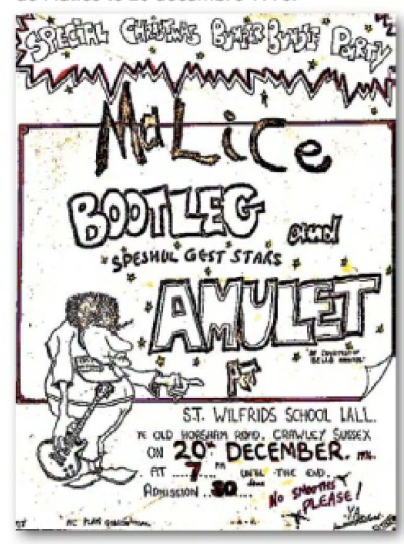
Le Crawley Town Football Club n'a jamais produit de joueur d'exception, ni fait mieux que champion de troisième division. Parmi les rares célébrités à avoir sorti Crawley de son pétrifiant anonymat, il n'y a que John George Haigh, un serial killer surnommé The Acid Bath Murderer ("le tueur au bain d'acide") parce qu'il... bon, on a compris. En fait, ce n'est que dans les années 1980 que la ville s'est soudain signalée à l'attention des médias grâce à Robert James Smith, chanteur, guitariste et maître d'œuvre de The Cure qui, né à Blackpool dans le Lancashire, est arrivé à Crawley à l'âge de 7 ans quand ses parents s'y sont installés en 1966.

School bands

A l'époque, le petit Robert fréquente la St Francis Primary School. En 1970, il rejoint la Notre Dame Middle School, une école catholique considérée comme "expérimentale", dont il sèche systématiquement les cours de catéchisme. C'est en décembre 1972 qu'il obtient sa première guitare et prend l'habitude de se réfugier dans la salle de musique de l'établissement. Avec quelques camarades, dont Michael Dempsey et Laurence Tolhurst, il s'exerce à improviser à partir de thèmes à la mode (Bowie, T.Rex...). En 1973, la petite formation prend le nom de The Obelisk. L'année suivante, Smith et Dempsey rejoignent la St Wilfrid's Comprehensive School, établissement beaucoup plus strict que Notre Dame. Robert Smith, les cheveux longs et couramment vêtu d'un manteau de fourrure pour fille, s'y fait une assez mauvaise réputation au point d'être renvoyé (avant d'être réintégré quelques semaines plus tard).

Le 26 janvier 1976, Smith, Dempsey plus un compère guitariste du nom de Marc Ceccagno font leur première répétition dans le hall de l'église St Edward. Un batteur du nom de Graham ainsi que son frère chanteur complètent la formation. En avril, Lol Tolhurst refait son apparition à la batterie. En octobre, c'est Porl Thompson, ami de Smith et boyfriend de sa sœur cadette Janet, qui remplace Ceccagno à la guitare. Le groupe ainsi formé se baptise Malice.

Affiche pour le concert de fin d'année de Malice le 20 décembre 1976.

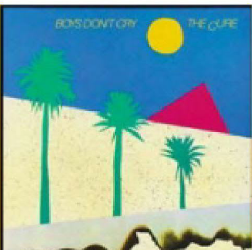


Overdose de guimauve

Constituer la playlist des chansons ayant marqué cette année 1976 en Grande-Bretagne, c'est faire un pas décisif dans la compréhension du sentiment de désolation qui envahissait Robert Smith et ses camarades au temps de leurs balbutiements. Mais aussi réaliser à quel point cet environnement a pu justifier un rejet aussi violent que celui formulé par le punk. Hormis la niche occupée par John Peel, dont l'émission sur BBC 1 fut déterminante dans la construction d'une culture musicale digne de ce nom chez nos amis de Crawley, les ondes radiophoniques anglaises dégoulinaient littéralement de guimauve prodiguée jusqu'à l'écœurement par toute une confiserie d'artistes *middle of the road*. Le titre le plus joué cette année-là était *Save Your Kisses for Me* par Brotherhood of Man, talonné par *Don't Go Breaking My Heart* du duo Elton John-Kiki Dee. Quant à la "scène rock", elle se retrouvait entièrement accaparée par ces institutions flétries qu'étaient devenus Pink Floyd, Led Zeppelin ou les Rolling Stones. Les futurs The Cure ont dit à maintes reprises que c'est leur dégoût, non leurs goûts, qui les a définis musicalement. On peut penser que vivre dans un trou d'ennui aussi abyssal que Crawley fut également essentiel dans la genèse du groupe.

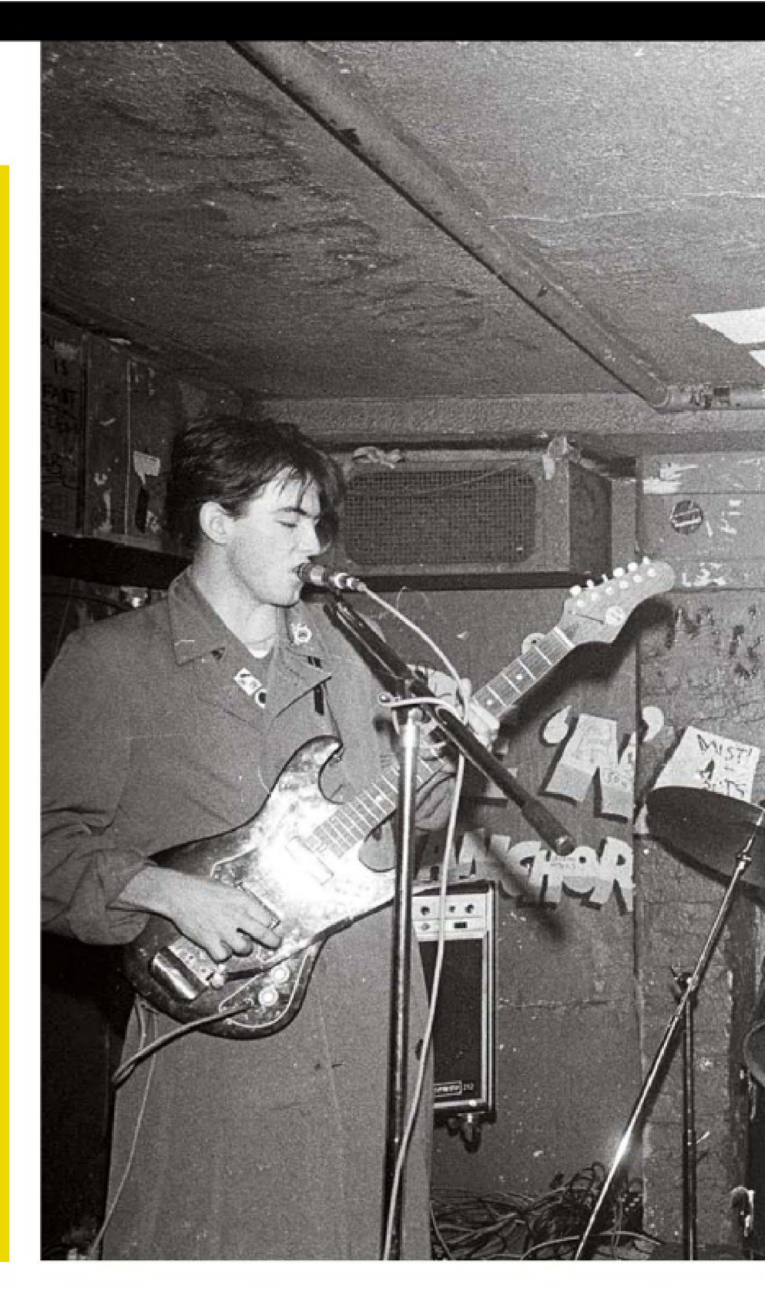
Socialement, l'Angleterre de ce milieu des années 1970 avait pour ligne d'horizon un chômage en pleine ▶▶▶▶





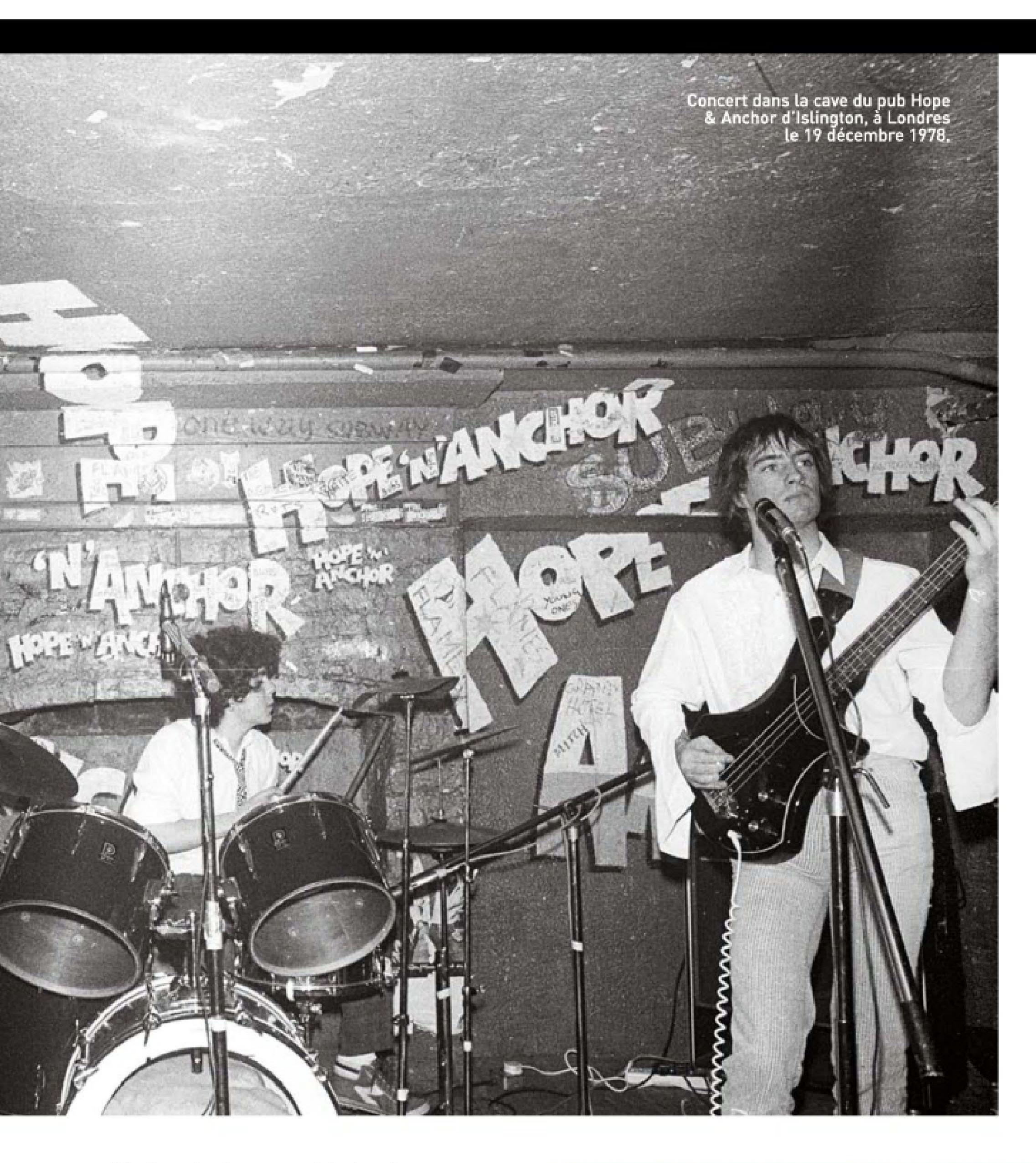
Three Imaginary Boys (1979)
Boys Don't Cry (1980)

Du rose Barbie de la pochette (en pleine explosion fluo !) à la représentation magrittienne des trois musiciens sous forme d'appareils ménagers (aspirateur, lampadaire, réfrigérateur), du doute posé par le titre (l'imaginaire est suspect en ces temps de réalisme punk) à la connotation évasive induite par le label (Fiction), ce premier album de The Cure a tout de l'objet douteux lorsqu'il est proposé au public en mai 1979. S'ajoutent à l'embarras que suscite l'enveloppe ces chansons énigmatiques aux points de vue biaisés, aux vérités incertaines, à une époque où le slogan, la vocifération, le crachat à la gueule constituent un mode de communication admis.
10:15 Saturday Night, Accuracy, Grinding Halt, Subway Song, Fire in Cairo et autres *Object* sont en vérité autant de cailloux blancs que sème Robert Smith, Petit Poucet de Crawley perdu dans la forêt de l'ogre qui chante à tue-tête, et avouons-le d'une voix un peu fausse, pour dissiper sa peur. S'il est une catégorie dont relève ce premier album, c'est celle des albums témoins de l'enfance en fuite. Ici, un trio à peine sorti de l'œuf tente de se hisser à hauteur d'homme, portant ce son presque trop lourd pour ses frêles épaules.
Avec la reprise du *Foxy Lady* de Jimi Hendrix, Smith passe pourtant en 2'29 du Petit Poucet à l'apprenti sorcier, solo et pyrotechnies à la guitare compris. Il y montre sa capacité à maîtriser la capricieuse fée électricité et révèle un sens inné du climat sonore. Sur les treize chansons proposées, pas une ne se ressemble. Toutes possèdent ce fameux hameçon qui rendra les prochaines infaillibles. A la version américaine de l'album parue quelques mois plus tard (sous le titre *Boys Don't Cry*) seront ajoutées entre autres *Killing an Arab* et *Boys Don't Cry*, premiers d'une longue série d'accroche-cœurs. En 1979, il serait totalement faux de dire qu'on aimait The Cure. On en était follement amoureux. **F. D.**



▸▸▸▸ explosion accompagné d'un puissant sentiment de déclassement au sein de la catégorie moyenne à laquelle appartenaient Smith & Co. Il y avait ainsi quelque chose de négativement exemplaire dans la personne de Robert Smith en cela qu'il concentrait sur sa personne toutes les contradictions, toutes les incertitudes et toute la misère spirituelle d'une génération enfermée dans une société ne jurant que par le bien-être matériel mais dont le délabrement économique était de plus en plus apparent.

Premières demos
Au cours de l'été 1976, Michael Dempsey choisit littérature anglaise et Histoire comme matières optionnelles au lycée. Robert Smith prend biologie, français et littérature anglaise. C'est au cours du premier trimestre qu'il fait la découverte de *L'Etranger* d'Albert Camus, roman qui aura une influence considérable sur lui. Lol Tolhurst a quant à lui quitté les études et s'est fait embaucher par la firme allemande d'électronique Hellermann Deutsch. La première répétition de Malice avait eu lieu dans une salle de l'église St Edward. Les suivantes se dérouleront dans une dépendance de la maison des Smith. Le 18 décembre, le groupe donne un premier concert (acoustique) à la Worth Abbey avec un répertoire se composant exclusivement de reprises, dont *Suffragette City* de Bowie, *Foxy Lady* de Hendrix et *Jailbreak* de Thin Lizzy. Le 20 décembre, le groupe anime la fête de fin d'année de la St Wilfrid's School. Un certain Martin, journaliste au *Crawley Observer*, fait office de chanteur.
A ce stade, Malice ne relève encore que du hobby. Mais vient le moment où, se prenant au jeu, les garçons réalisent combien pauvre est leur bagage technique et préfèrent ne plus se produire en public avant un certain temps. C'est sous le nom d'Easy Cure qu'ils se retrouvent ensuite sur scène en mai 1977, au Rocket, un café de Crawley dont la mauvaise réputation est proportionnelle à la quantité de drogue qui y circule. La bière y est épouvantable, la scène étroite et la sono pourrie. Le groupe va pourtant s'y produire au moins une fois par mois au cours des six suivants avec un nouveau chanteur, fan de Bowie, un certain Peter O'Toole (ce dernier quittera le groupe le 12 septembre pour rejoindre un kibboutz en Israël). Le 9 octobre 1977, ils participent au concert *"en faveur de la paix dans le monde"* qu'organise un hippie du coin au Queen's Square de Crawley.
Au cours de l'été, le punk le libérant de ses dernières réticences, Smith décide de mettre un terme à ses études pour se consacrer entièrement à



Concert dans la cave du pub Hope & Anchor d'Islington, à Londres le 19 décembre 1978.

l'écriture de chansons originales. Au début de l'automne, le groupe enregistre une cassette dans le salon des Smith que Robert expédie au label allemand Hansa en réponse à une annonce passée dans la presse musicale. Entre-temps, Porl Thompson a renoncé. Il ne réintégrera l'effectif qu'en 1986. Smith, considérant qu'il est le seul à pouvoir incarner les chansons qu'il compose, en devient dès lors le seul interprète. Hansa leur fait signer un contrat avec une avance de 1 000 livres aussitôt investie dans du matériel.

Lorsque, en 1977, se produit le séisme punk, Robert Smith se tient suffisamment proche de son épicentre londonien pour s'en trouver considérablement affecté. Il entend cependant profiter de ce provincialisme que lui assure sa situation à Crawley, à l'abri d'un grégarisme musical autant que vestimentaire qui gagne une partie

Les premières maquettes réalisées par le groupe attestent bel et bien d'une empathie pour le rock bolide à la Buzzcocks avec ses guitares en cisailles et sa rythmique au bord de l'éjaculation précoce.

de la nouvelle scène engouffrée dans le sillage des Sex Pistols, Clash et autres Buzzcocks. Les premières maquettes réalisées par le groupe, rendues publiques lors de la réédition en version Deluxe du premier album de The Cure, *Three Imaginary Boys,* attestent bel et bien d'une empathie pour le rock bolide à la Buzzcocks avec ses guitares en cisailles et sa rythmique au bord de l'éjaculation précoce. Le titre des chansons trahit en outre ce "moimoïsme" inhérent à l'esprit du punk d'alors. Ainsi *I Want to Be Old, I'm Cold, I Just Need Myself* enregistrés entre octobre 1977 et janvier 1978 correspondent à ce mode affirmatif caractéristique des musiques que portent les générations en rupture (ceci vaut également pour le rap). ▶▶▶▶

'Three Imaginary Boys' par Robert Smith

"Nous avons publié 'Boys Don't Cry' aux Etats-Unis car ni 'Three Imaginary Boys' ni les 45 tours n'étaient sortis là-bas. On a donc choisi la forme d'une compilation qui, à l'origine, n'était destinée qu'aux Etats-Unis, mais on l'a finalement trouvée presque partout. Je n'ai pas eu grand-chose à voir avec la production de l'album. J'avais très peu d'expérience en studio. Nous nous sommes contentés de jouer les morceaux sans intervenir beaucoup sur le son : nous n'en aurions pas été capables, c'était juste assez pour enregistrer les chansons. Dans le studio, c'était un peu comme le paradis : pour la première fois on pouvait boire sans limites... et ensuite on était récompensés comme des chiens de Pavlov !
Il serait impossible de ne rien vouloir changer aujourd'hui, mais il y a quelques morceaux de l'album que je trouve parfaits pour ce qu'ils sont. 'Three Imaginary Boys' est sorti à une période très particulière, il sonnait vraiment différemment, c'est ça sa grande force. Il était très... dépouillé, dénudé. Seul ce qui devait être sur l'album y est. C'était un album nu comme un ver pour l'époque, il a dû étonner pas mal de gens à ce moment-là. On peut dire que ces morceaux sont des pop songs. Nous avions beaucoup de titres lorsque nous l'avons fait – vingt et un ou vingt-deux –, nous avons tout enregistré, puis choisi. Je crois qu'il y a trois ou quatre très bonnes chansons... 'Fire in Cairo', 'Three Imaginary Boys', 'Accuracy', '10:15 Saturday Night'. J'ai toujours détesté 'Object', surtout à cause des paroles, je déteste ces paroles et je n'aime pas 'Subway Song', même si ça a été amusant à faire. Certains morceaux étaient enfantins – je n'étais qu'un enfant lorsque je les ai écrits." Entretien 1986 Christian Fevret & Bruno Gaston

A l'instar de Meursault, l'antihéros de 'L'Etranger', Robert Smith commence à montrer sa véritable personnalité, bien plus torturée par le doute qu'elle n'est habitée de certitudes.

La mue

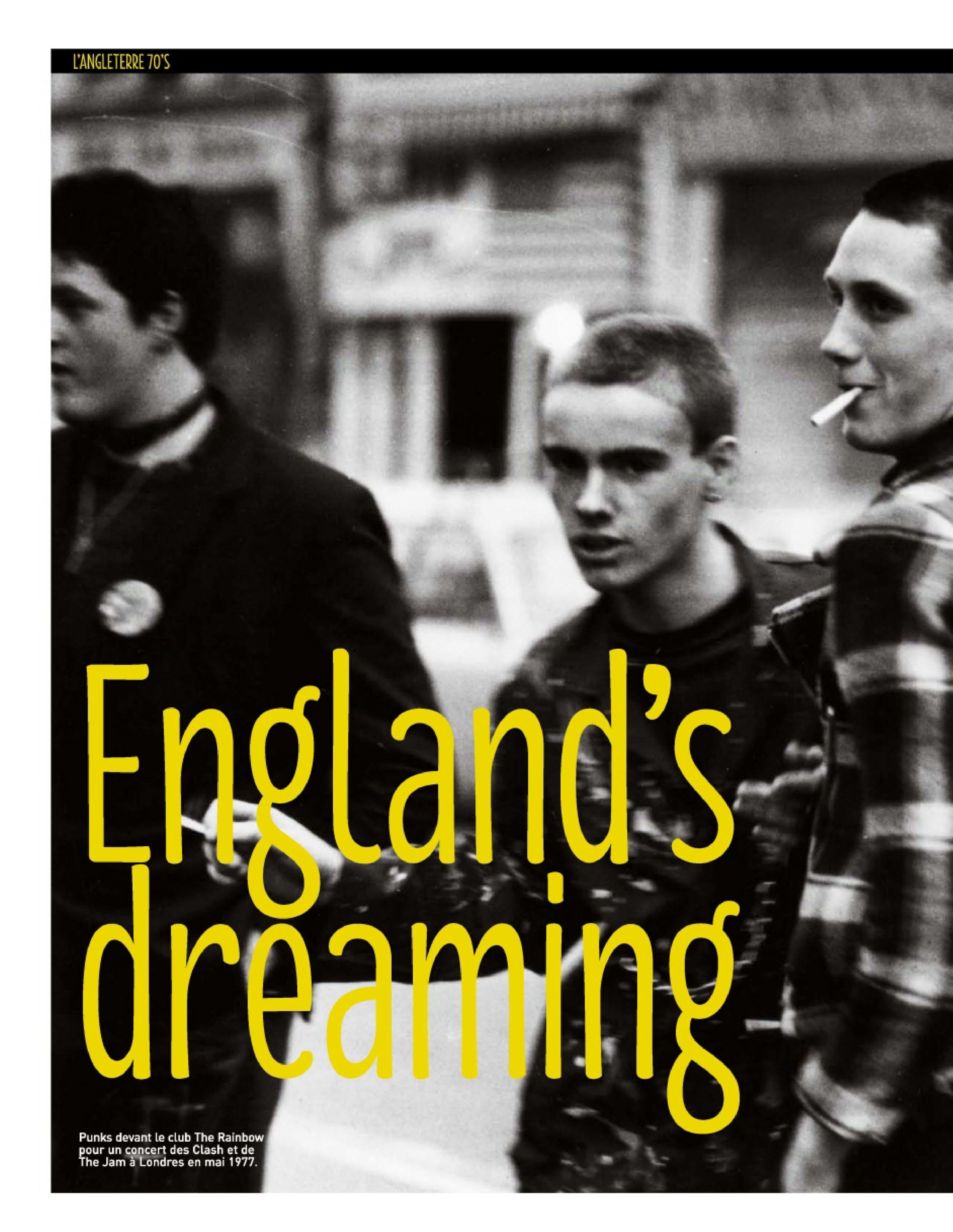
Entre la session de l'automne et celle de l'hiver, toutes deux réalisées au studio SAV à Londres, se produit pourtant une nette évolution. D'abord, le groupe change de nom, se débarrassant du "Easy" (trop hippie !) pour ne conserver que le "Cure". S'immisce ensuite dans ces séances inaugurales une première version de *Killing an Arab,* chanson inspirée par *L'Etranger* de Camus qui change totalement la donne. Si le punk reste un genre musical ayant pour vocation d'affronter la réalité, la new-wave telle que The Cure et Joy Division en définissent tant l'esprit que l'esthétique à la fin des seventies procède tout autrement.
A l'instar de Meursault, l'antihéros de *L'Etranger,* Robert Smith commence à montrer sa véritable personnalité, bien plus torturée par le doute qu'elle n'est habitée de certitudes. De là une approche plus oblique, plus abstraite, dont les chansons du premier album, les *Accuracy, 10:15 Saturday Night, Subway Song* ou *Object,* enracineront le principe au sein d'un espace sonore des plus mystérieux et paradoxal, à la fois ascétique – famélique peut-on même dire – et surpuissant, dominé par des guitares à la ligne claire et des textes au flou assumé. Trop paradoxal sans doute pour Hansa, qui préfère rompre le contrat avec The Cure sans avoir sorti le moindre titre.
Le changement de nom, les premiers pas dans un certain relativisme (vers une vérité négative aurait dit Camus) et le refus de Hansa de poursuivre l'aventure avec le trio marquent la véritable naissance de The Cure en tant que groupe éclaireur d'un courant en devenir. Cette période de transition et de démarcation sera traversée de séquences hautement symboliques. Quand, par exemple, une tournée avec Generation X de Billy Idol ou avec les UK Subs s'achève par l'abandon de The Cure en cours de route pour incompatibilité d'humeur.
C'est l'époque où Chris Parry, directeur artistique chez Polydor, les récupère pour en faire la première signature de son nouveau label, Fiction. Des séances réalisées au Morgan Studio en septembre 1978 sortira la version définitive de *Killing an Arab* ainsi que celles de *10:15 Saturday Night* et *Boys Don't Cry.* C'est aussi l'époque des gros malentendus. Prenant *Killing an Arab* au pied de la lettre, c'est-à-dire en y voyant un appel au meurtre raciste, des membres du parti nazi National Front distribuent des tracts à l'entrée du Nashville Club, haut lieu de la scène punk londonienne, où se produit le groupe en février 1979. Une bagarre éclate. D'autres suivront, dont des bandes de skinheads sont le plus souvent à l'origine.

Un groupe en orbite

Tout aussi symptomatique d'une incompréhension à leur égard, la sortie de l'album *Three Imaginary Boys* avec son énigmatique pochette rose au lampadaire, à l'aspirateur et au réfrigérateur est accueillie dans le *New Musical Express,* hebdomadaire faiseur de roi, par une volée de bois vert administrée par Paul Morley. Le punk ayant enfanté ses idéologues, un groupe aussi à part que peut l'être The Cure ne saurait échapper à un procès pour trahison. Les relations sont en revanche bien meilleures avec certains de leurs pairs : Joy Division, dont The Cure partage l'affiche le 4 mars 1979 au Marquee Club (Robert Smith n'a aucun souvenir de Ian Curtis !), et surtout Siouxsie & the Banshees, avec qui ils partent en tournée. Robert Smith et Lol Tolhurst suppléant même au départ, au milieu du gué, de John McKay et Kenny Morris.
La décennie s'achève pleine de promesses avec l'apparition en concert de nouvelles compositions signées Robert Smith comme *Play for Today* ou *A Forest,* dont l'ambiance quasi autiste donne le ton d'un deuxième album, le fascinant *Seventeen Seconds,* auquel le bassiste Michael Dempsey ne participera pas, remplacé qu'il est par Simon Gallup. Robert Smith règne désormais en maître sur ce petit groupe provincial distillant une musique en passe de devenir l'un des poisons les plus addictifs de son temps. Autre changement, l'arrivée de Matthieu Hartley, dont les claviers seront déterminants dans l'éclosion de ce nouveau son. Le groupe s'engage alors dans sa première tournée continentale qui passe par Paris avec un concert donné au Théâtre de l'Empire pour l'enregistrement de l'émission *Chorus* le 8 décembre 1979, suivi d'une vraie première date au Bataclan le 17. L'ovni The Cure est enfin en orbite.

A New York en avril 1980.





England's dreaming

Punks devant le club The Rainbow pour un concert des Clash et de The Jam à Londres en mai 1977.

Dans les années 1970, l'Angleterre est confrontée à une grave crise, industrielle, sociale et politique. Chômage, racisme et attentats dessinent un paysage sombre, terreau idéal pour la naissance de la révolte punk. Par Gilles Dupuy

Pour les amateurs de rock anglais, 1973 restera à jamais une année faste, marquée par la sortie d'une poignée de chefs-d'œuvre immarcescibles, tels *For Your Pleasure* de Roxy Music, *Aladdin Sane* de David Bowie, *Paris 1919* de John Cale, *Solid Air* de John Martyn ou *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd. En avril de cette même année, du côté de Crawley, petite cité-dortoir du Sussex, un groupe donne son tout premier concert. Dans les rangs encore juvéniles de cette formation lycéenne, pompeusement baptisée The Obelisk, figurent Robert Smith au piano, Michael "Mick" Dempsey à la guitare et Laurence "Lol" Tolhurst à la batterie. C'est également en 1973 que l'Ecossais Jackie Stewart devient pour la troisième fois champion du monde de Formule 1, tandis que le Liverpool Football Club remporte la Coupe de l'UEFA. Mais pour la plupart des sujets de Sa Gracieuse Majesté, 1973 entérine la chute inexorable de l'Empire britannique, concomitante de l'entrée de l'Angleterre dans la Communauté économique européenne, de la guerre du Kippour et de l'augmentation de 70 % du prix du baril de pétrole.

Pour un pays arc-bouté sur sa grandeur passée, bercé d'illusions par la dynamique des Trente Glorieuses, le coup est rude. En décembre, l'instauration d'une politique de rigueur pousse les mineurs à entrer en grève. Jugeant irrecevables les revendications salariales des syndicats, le conservateur Edward Heath, Premier ministre en titre, choisit l'affrontement plutôt que la négociation. Paralysée par la pénurie de charbon et les coupures d'électricité, l'Angleterre est contrainte d'adopter la "semaine de trois jours" dans la plupart des secteurs d'activité, si bien que, en février 1974, Heath organise des élections générales anticipées, dont il sort perdant. Le pays entre dans une longue période de doute et de récession.

L'Etat providence

Pour comprendre, il faut remonter aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, dont l'Angleterre sort à la fois victorieuse et très affaiblie, pour ne pas dire exsangue. En juillet 1945, les élections portent le Parti travailliste au pouvoir. Winston Churchill est prié de ▶▶▶▶



Margaret Thatcher est élue Premier ministre aux élections de mai 1979.

céder sa place à Clement Attlee, dont le programme, très marqué à gauche, fait davantage rêver les Anglais. Pour redresser le pays, le Labour engage un vaste programme de nationalisation des secteurs-clés de l'économie, doublé de profondes réformes sociales, telles la mise en place d'allocations aux chômeurs ou aux retraités ou la création d'un service de santé publique, le National Health Service. Cet Etat providence, comme il est très vite baptisé, ne sera jamais sérieusement remis en cause, ni par les travaillistes ni par les Tories, qui se succèdent au pouvoir durant les trois décennies suivantes.
Malgré la perte de son influence sur la scène internationale, malgré la désagrégation de son empire colonial, l'Angleterre connaît alors une période de prospérité d'une ampleur inédite, symbolisée par le plein-emploi et l'accession aux biens matériels d'une grande majorité de la population.
Au surplus, les syndicats veillent avec férocité sur les acquis sociaux, bloquant toute tentative de réforme par des grèves généralement très suivies. Dans ce contexte de consensus politique et social, bien des carcans cèdent sous la pression d'une jeunesse dont les codes culturels envahissent l'espace public, tant par le biais de la mode vestimentaire que par celui de la musique pop. Tandis que poussent les cheveux des garçons et que raccourcissent les jupes des filles, les rapports homosexuels sont légalisés en 1967 ; l'avortement, effectivement autorisé en 1968 ; la peine de mort, définitivement abolie en 1969. Seule la cloche qui, à 22 heures 45 tapantes, signale la fermeture imminente des pubs impose quelque limite à cette société dite permissive *(permissive society)*.

La récession

Pourtant, sous le vernis du consumérisme et de la libération des mœurs, nonobstant la multiplication des pavillons à façades de briques agrémentées de bow-windows, ces petits paradis domestiques chantés avec une bienveillance narquoise par les Kinks de Ray Davies *(Shangri-La)*, l'Angleterre est un pays en souffrance. Encombrée d'un outil industriel à bout de souffle et grevée de déficits abyssaux, son économie se délite inexorablement, tandis que s'envole la courbe du chômage et que s'effondre la livre sterling. En 1977, la part du pays dans la production industrielle mondiale n'est plus que de 9 %, contre 20,5 % en 1955, et des secteurs entiers sont menacés d'effondrement.
Entre 1970 et 1979, 15 000 emplois sont supprimés dans la construction navale, 60 000 dans la sidérurgie, 57 000 dans les charbonnages, 250 000 dans le textile, 80 000 dans la construction automobile, portant le nombre de chômeurs à plus d'un million et demi. Dans le même temps, en termes de PNB par habitant, l'Angleterre passe du cinquième au dix-huitième rang des pays membres de l'OCDE [1]. Aux yeux de nombreux experts, le risque de tiers-mondisation est réel.
Surtout qu'à ces difficultés économiques et à l'instabilité politique s'ajoute la question nord-irlandaise. Partie intégrante du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, la province d'Ulster est en proie à de violents affrontements, entre une


© Sieber/Sipa



Sous le vernis du consumérisme et de la libération des mœurs, l'Angleterre est un pays en souffrance. Son économie se délite inexorablement, tandis que s'envole la courbe du chômage et que s'effondre la livre sterling.

minorité catholique discriminée et une majorité protestante accrochée à ses prébendes. En 1969, face à la recrudescence des troubles, la troupe est réquisitionnée, ce qui ne fait qu'aggraver une situation déjà explosive. Entre 1971 et 1972, une série d'affrontements et d'attentats occasionne la mort de 575 personnes, dont 14 pour le seul 30 janvier 1972, à Londonderry, lors du tristement célèbre Bloody Sunday. Aux lendemains de cette marche pour les droits civiques, réprimée dans un bain de sang par l'armée, l'IRA exporte le conflit sur le territoire anglais, où les attentats à la bombe incendiaire sèment désormais la terreur dans la population civile.

Le 5 mars 1974, sous l'autorité d'Harold Wilson, vieux routier de la politique anglaise, un nouveau gouvernement travailliste est constitué, tandis qu'à la tête des conservateurs Edward Heath est remplacé par une certaine Margaret Thatcher. Devant l'ampleur de la crise, Wilson s'en remet une nouvelle fois à une politique interventionniste, aggravant les déficits sans parvenir à juguler la montée du chômage. En 1976, il cède sa place à James Callaghan, son ministre des Affaires étrangères, lequel se voit contraint de quémander l'aide du Fonds monétaire international, tel le dirigeant d'un quelconque pays en voie de développement.

Un prêt de 3,6 milliards de dollars est accordé à l'Angleterre, à charge pour elle de mettre en place des mesures d'austérité rejetées en bloc par la base travailliste et les syndicats. Devenu presque ingouvernable, le pays est également sujet à un accès de fièvre raciste dont témoigne la montée en puissance du National Front. Fondée en 1967, cette formation politique d'extrême droite fait son lit de l'adhésion de l'Angleterre à la CEE, mais surtout de la vague d'immigration liée à la décolonisation et aux besoins de l'économie en main-d'œuvre bon marché. Vers 1970, le Royaume-Uni compte entre un million et demi et deux millions d'immigrés, issus pour la plupart des Antilles et du Pakistan. Pour les loger, de véritables ghettos se constituent, à l'image du quartier de Notting Hill, à Londres, où le dernier week-end d'août 1976, sur fond de carnaval, de jeunes Noirs se heurtent violemment aux forces de police.

Témoins actifs de cette bataille rangée, trois blancs-becs, par ailleurs musiciens dans un groupe de rock, s'empressent d'en partager l'essence avec leur public. *"Cette émeute a été le jour le plus important de ma vie,* dira plus tard Joe Strummer, chanteur et guitariste des Clash. *Après cet épisode, je me suis posé pour écrire les paroles de* White Riot. *Cette chanson explique aux Blancs, de façon maladroite, que pour changer quelque chose, il faut être soit anarchiste, soit activiste. Ça ne sert à rien de rester prostré et ballotté par la société."* Effarée, l'Angleterre découvre un nouveau mal qui corrompt insidieusement la fine fleur de sa jeunesse, un mouvement séditieux dont le nom s'épelle en quatre lettres : P.U.N.K.

Explosion punk

La chose éclate au grand jour le 1er décembre 1976, à 19 heures, lors d'un show télé dont les Sex Pistols sont les invités. En *access prime-time*, Bill Grundy, présentateur vedette de l'émission, y essuie un flot d'injures de la part de musiciens sévèrement alcoolisés et décidés à en découdre. Le scandale est à la mesure du mal-être qui ronge le pays. Avec l'arrogance, l'agressivité verbale, le look provocateur, l'amateurisme assumé et l'absence totale de respect pour les conventions qui les caractérisent, les groupes punks lancent un pavé dans la mare du conformisme, tout en suscitant l'adhésion d'une jeunesse désespérée par l'ennui et la grisaille du quotidien.

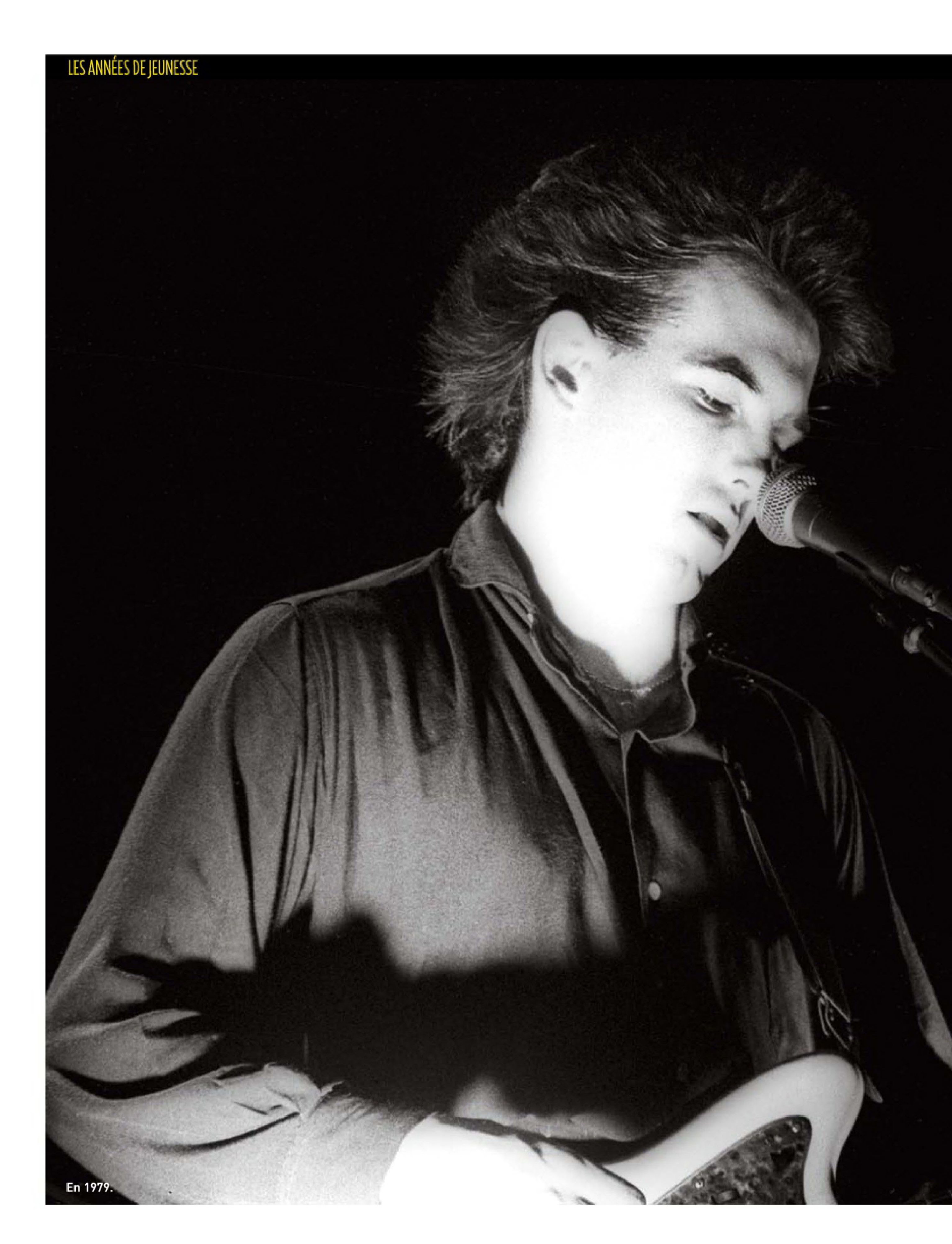
En juin 1977, bien que censuré par la BBC et boycotté par les grandes enseignes qui refusent de le mettre en vente, *God Save the Queen*, le deuxième single des Sex Pistols, atteint le sommet des hit-parades, au moment même où la reine Elizabeth II célèbre son jubilé d'argent. Les paroles du morceau, qui s'en prennent avec virulence à la souveraine et mettent à mal le "rêve anglais", valent à Johnny Rotten d'être agressé physiquement par des militants d'extrême droite.

Malgré ou grâce à quoi, partout dans le pays, sur le modèle des Sex Pistols, mais aussi des Clash, des Damned, des Buzzcocks ou des Stranglers, des centaines de groupes voient le jour. Tous à leur manière, souvent fruste et radicale, véhiculent une part du malaise qui pèse sur une Angleterre en lambeaux, où le consensus liant tacitement les différentes composantes de la société est en passe de voler en éclats.

A l'approche de l'hiver 1978, James Callaghan, qui ne dispose que d'une majorité anémique à la Chambre des communes, doit faire face, sur sa gauche, à une vague de contestation sans précédent. Des grèves massives, ayant pour objet le maintien du niveau des salaires, paralysent le pays, à tel point qu'à Liverpool, où même les fossoyeurs ont cessé le travail, on ne sait plus quoi faire des morts. Tapie dans l'ombre, Margaret Thatcher en profite pour mettre au pas la frange modérée d'un Parti conservateur auquel elle impose ses idées ultralibérales. Au sortir de cet "hiver du mécontentement" *(Winter of Discontent)*, ainsi que le baptise la presse anglaise en référence au *Richard III* de Shakespeare, le pays, dépité par l'impuissance de Callaghan, est prêt à basculer.

En mai 1979, alors que paraît *Three Imaginary Boys*, le premier album de The Cure, les élections générales offrent la majorité absolue aux Tories, propulsant la Dame de fer au 10 Downing Street. Une certaine idée de l'Angleterre, généreuse et égalitaire, a vécu. ◗

1. *Histoire de l'Angleterre des origines à nos jours* de Philippe Chassaigne (Flammarion, 2015).



En 1979.

Tout sur Robert

Une enfance catholique, la découverte du rock et de ses icônes, l'envie d'afficher sa différence marquent les débuts de Robert Smith, qui trouve très tôt son salut dans les groupes qu'il fonde. Par Sophie Rosemont

Robert Smith a passé les toutes premières années de sa vie à Blackpool, ville anglaise située en bord de mer. Un souvenir qui lui laisse un amour pour les odeurs iodées et les plages. Né de James Alexander et Rita Smith, il a trois frères et sœurs : Richard (né en 1946), puis Margaret (née en 1950). Robert a poussé son premier cri le 21 avril 1959. Etant arrivé par surprise, ses parents eurent la délicatesse de lui donner dix-huit mois plus tard une petite sœur, Janet, afin qu'il ne se sente pas trop seul.
En 1962, la famille Smith déménage de Blackpool pour Horley, puis, en 1966, dans la "ville nouvelle" de Crawley, à cinquante-six kilomètres de Londres, où Alex Smith a trouvé un travail, dans la société pharmaceutique Upjohns. *"Grandir à Crawley ? C'était merdique"*, confie Smith en 2004 à *Télérama*.
Cependant, le foyer est relativement stable. Tous les dimanches, les Smith vont à la messe. Une habitude que gardera longtemps le chanteur de The Cure... bien qu'il montre rapidement un certain mépris vis-à-vis de la religion. *"Mes parents se sont toujours investis dans la vie sociale de leur église mais, contrairement à mes frères et sœurs, ils ne m'ont pas obligé à y aller,* expliquait-il à *Rock & Folk* en 1996. *Je crois qu'ils m'ont fichu la paix quand ils ont vu les résultats de leurs erreurs, mon frère aîné invivable après son retour d'Inde avec ses posters hippie et l'encens qu'il faisait brûler dans la maison, ou les disputes à table avec mon père. Ce qui m'a rendu méfiant et distant à l'égard des religions."*
De plus, le système scolaire lui tape très tôt sur les nerfs. Il le juge trop formel, pas assez créatif, étroit d'esprit. On le surnomme Sooty, du nom d'un ourson muet héros d'une émission télévisée. Le soir, pour se changer les idées, il lit. D'abord de la bande dessinée comme *Denis la Menace*, des *Oui-Oui*, des récits bibliques et le journal prêté par son père. Puis il passe à la philosophie et à la poésie française, de Baudelaire à Sartre. Histoire de se défouler, il joue aussi au football, sa grande passion jusqu'à l'adolescence. ▶▶▶▶

© Justin Thomas

L'âge des découvertes
La musique tient une certaine place chez les Smith. Rita joue du piano et Alex chante. Ils écoutent beaucoup de grands compositeurs classiques et font en sorte que leurs enfants les apprécient également. Après s'être mis au piano comme Janet, sans atteindre le niveau de sa petite sœur, Robert jette son dévolu sur la guitare. Il n'en possède pas encore, mais dès qu'il en a une sous la main il essaie de reproduire les morceaux qui passent à la radio. Lorsque l'ouragan pop-rock débute en Angleterre, les Smith n'y sont pas insensibles. Margaret plonge dans la Beatlemania dès 1963 et son petit frère apprend avec elle toutes les chansons du groupe par cœur. En août 1969, Richard l'emmène au festival de l'île de Wight, où Robert passe deux jours enfermé dans une tente, à moitié défoncé par les effluves d'herbe, pendant que son grand frère conte fleurette. Au moins, il aura entraperçu Jimi Hendrix sur scène... Depuis qu'il a découvert *Purple Haze* à l'âge de 8 ans, il lui voue un culte. Il est fasciné par la liberté totale du guitariste américain, son mode de vie, son allure vestimentaire et ses ambitions artistiques.
Toujours en 1969, il découvre Nick Drake grâce à l'album *Five Leaves Left*. Choc émotionnel et artistique. Le musicien anglais lui prouve qu'on peut être timide, renfermé sur soi-même, et pourtant signer des chefs-d'œuvre intemporels... Plutôt rassurant pour le petit garçon renfrogné qu'est Smith. Entre 1970 et 1972, il est scolarisé à la Notre Dame Middle School, réputée pour la grande ouverture d'esprit de son équipe enseignante. Il ne travaille pas beaucoup, ne s'intéresse qu'à l'anglais et devient adepte des "peut mieux faire". Mais on le laisse tranquille. Si bien qu'il en profite pour venir en cours vêtu d'une robe de velours noire reprise par sa mère façon pantalon. La tenue vaut à Robert de se faire molester par quatre brutes épaisses de son âge en sortant de l'école. Quelques jours plus tard, il arrive en classe le visage recouvert du maquillage de sa sœur. Renvoi immédiat, et réaction assez placide des parents Smith, persuadés que tout cela n'est qu'une phase.

La révélation Bowie
C'est à Notre Dame qu'il fait la connaissance de Laurence Tolhurst (qu'il croisait régulièrement en ville depuis 1964) et Michael Dempsey, futurs batteur et bassiste de The Cure. Ces trois-là se retrouvent autour des disques qu'ils écoutent chez eux grâce à leur grand frère ou grande sœur, en particulier ceux de David Bowie. En effet, les Anglais ont assisté le 6 juillet 1972 à la performance du chanteur lors de l'émission *Top of the Pops*. Il chante *Starman*, et Smith tombe amoureux : *"Pour l'androgynie, la singularité du personnage d'alien, ce qu'il représentait, une vraie icône. A en devenir réellement cet extraterrestre traversant l'Amérique en limousine, défoncé à la cocaïne, hors du monde et détaché du temps. Livrant des disques extraordinaires, comme* Hunky Dory, Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Young Americans, *qui me donnaient l'idée d'un ailleurs très attirant, comme Hendrix, dieu noir de l'électricité régnant sur l'espace... Je n'aimais pas le glam rock, seulement David Bowie, qui n'avait pas grand-chose à voir avec ces gens"*, confesse-t-il en 1996 à *Rock & Folk*.

En 1969, il découvre Nick Drake grâce à l'album 'Five Leaves Left'. Le musicien anglais lui prouve qu'on peut être timide, renfermé sur soi-même, et pourtant signer des chefs-d'œuvre intemporels.

Du make-up outrancier à la combinaison multicolore en passant par la proximité physique avec Mick Ronson : un nouvel univers s'ouvre à ceux qui se sentent différents. Une liberté que Smith explorera à sa guise au sein de The Cure, pour être *"une nouvelle personne"* quand ça lui chante. Cette découverte de Ziggy Stardust va plonger Robert Smith dans le bain glam à paillettes : Roxy Music, Slade et T.Rex, incarné par le flamboyant Marc Bolan. Même si cette influence ne se ressentira pas franchement du point de vue sonore au sein de The Cure. D'après l'auteur James Nice, directeur du label anglais LTM, *"le glam était un gros mot, comme le progressif, un genre exploité par des groupes comme Magazine, ce qui ne les a pas aidés à vendre des disques... The Cure n'a pas creusé là-dedans. Je pense que Smith était très droit dans ses bottes postrock."*

Premiers concerts
A Noël 1972, on offre à Smith une guitare électrique. Il n'aura alors de cesse de s'entraîner, notamment sur *Strictly Personal* et *Safe As Milk* de Captain Beefheart. En 1973, il forme son premier groupe avec Richard et Janet, le Crawley Goat Band et, dans la foulée, The Obelisk avec Dempsey et Tolhurst. Dès qu'ils le peuvent, ils se donnent rendez-vous dans la salle de musique de Notre Dame pour jammer sur des morceaux de Neil Young ou Paul Simon. Smith joue encore du piano. En avril, avec Marc Ceccagno à la guitare et Alan Hill à la basse, deux autres élèves de Notre Dame, ils se produisent en classe devant les autres élèves : *"C'était horrible, mais toujours mieux que d'étudier"*, commente Smith dans *Ten Imaginary Years* de Barbarian, Steve Sutherland et Robert Smith (Zomba Books, 1987).
C'est aussi l'époque où il découvre les performances live de ceux qu'il admire. *"Le premier concert que j'ai vu seul, sans être accompagné par un adulte, est celui de Rory Gallagher,* raconte Smith à *Rolling Stone* en 2004. *En 1973, j'ai aussi vu Thin Lizzy et les Rolling Stones. Je n'étais pas un grand fan de Gallagher, mais son jeu de guitare était incroyable. Thin Lizzy, eux, étaient juste fabuleux. Je les ai vus dix fois en deux ans."* Il écume les concerts d'Alex Harvey, une gloire rock nationale. Il n'oubliera pas cette passion adolescente et, en 2002, il reprendra l'un des titres de Harvey, *The Faith Healer*, sur la scène de Hyde Park.
De 1972 à 1977, Smith est élève au lycée St Wilfrid *("le plus fasciste où j'aie jamais mis les pieds")* et en est renvoyé peu de temps avant le bac. Son attitude peu attentive quant aux rites religieux exaspère la direction. Heureusement, ses amis Dempsey et Tolhurst l'ont suivi. The Obelisk se renomme Malice et s'offre un chanteur, Martin Creasy. Leur première répétition officielle a lieu le 23 janvier 1976. C'est également à St Wilfrid qu'il rencontre Mary Poole, qui devient sa première petite amie. Et son épouse, plus de dix ans plus tard.

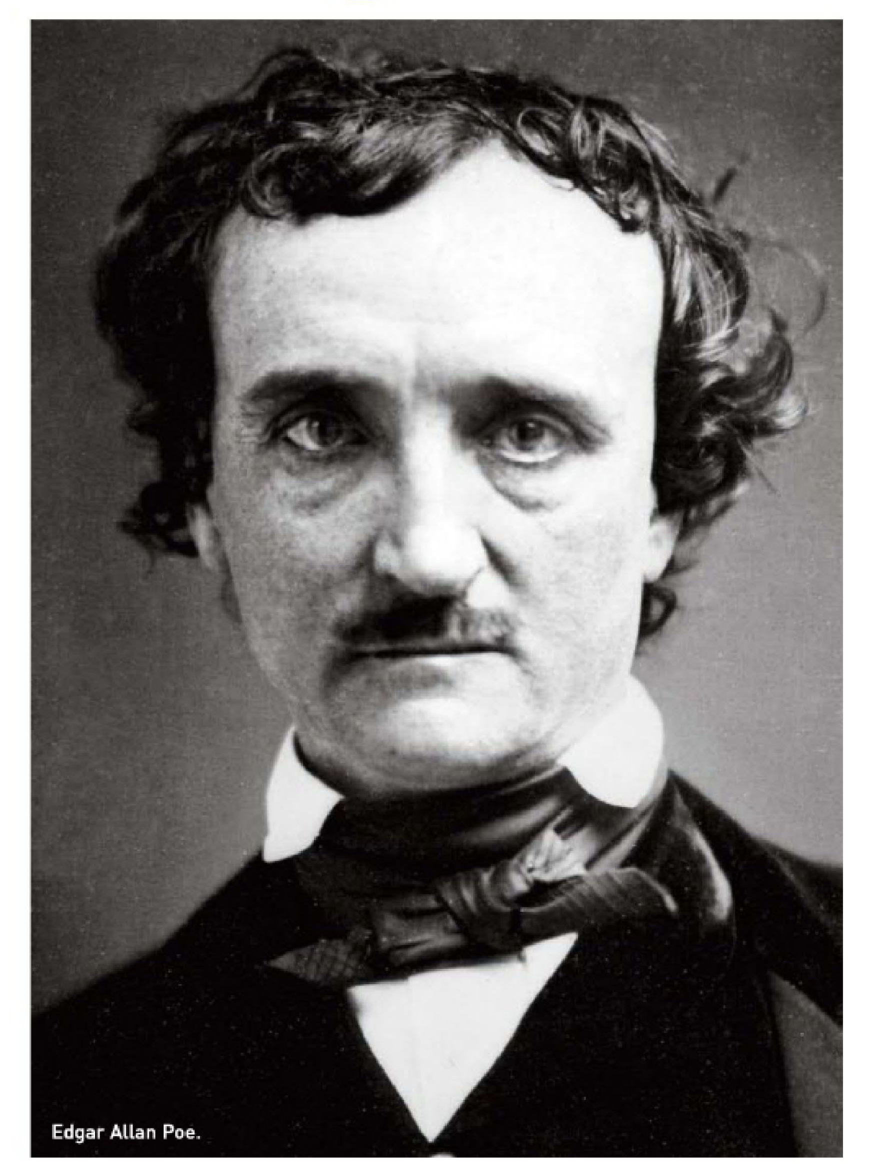
Les leçons du punk
A l'époque, l'Angleterre est mise à feu et à sang par le punk. Comme tous les teenagers britanniques, Smith s'y intéresse – autant à la musique qu'à l'attitude. Il aime les Sex Pistols, les Clash mais aussi les Buzzcocks, qui laisseront une empreinte sur les premiers titres de The Cure. *"Quand j'ai vu les Stranglers pour la première fois, je me suis dit 'c'est ça !'. La semaine suivante, j'ai vu les Buzzcocks, et j'ai pensé : 'c'est définitivement ça'."* (*Rolling Stone*, 2004).
Smith et Tolhurst réalisent que leur projet a toutes ses chances. Si ces mecs-là, débraillés et pas toujours bons musiciens, y parviennent, pourquoi pas eux ? Et puis la musique est avant tout un bon moyen de s'amuser, de s'extirper du quotidien morose de Crawley, de sortir des sentiers battus et surtout d'*"avoir quelque chose à faire"*.
Le guitariste Paul Stephen Thompson, dit Porl, très populaire à Crawley (et futur époux de Janet Smith), les rejoint.



Aux Pays-Bas en 1979.

Il remplace au pied levé Ceccagno, parti assouvir ses pulsions jazz. Ensemble, ils donnent un concert le 18 décembre 1976 à la fête de fin d'année d'Upjohns, la société du père de Robert, puis un autre à St Wilfrid, qui tourne au fiasco : le public est indifférent, la tension entre les membres du groupe, palpable. Conscient de l'échec de Malice, Smith le déclare mort et enterré... pour le ressusciter, au tout début de l'année 1977.
Cette fois, exit Martin Creasy, et ce sera sous le nom d'Easy Cure, d'après le titre d'un morceau écrit par Porl. Un certain Peter O'Toole (aucun rapport avec l'acteur) est choisi pour tenir le micro... Avant que Smith ne s'y colle dès septembre 1977. On n'est jamais aussi bien servi que par soi-même. Si le trac lui étrangle souvent la gorge, Smith réussit à façonner un chant épousant à la fois sa manière de parler et le timbre des chanteurs qu'il admire. Ingurgitant de nombreuses bières avant les concerts, il réussit à assurer derrière le micro.
En 1989, il déclare au magazine *Musician* : *"J'étais celui qui tenait la guitare rythmique et qui écrivait les chansons les plus étranges. Nous avons eu cinq chanteurs différents. J'ai toujours fini par me dire que je ferais mieux que ça. Je détestais ma voix, mais pas plus que celle des autres. Et je me suis dit que je pouvais chanter, au final."*
C'est la fin des études secondaires. Tandis que ses camarades se dégotent des petits boulots ou s'inscrivent à la fac, Smith réussit les examens écrits d'entrée à Oxford et Cambridge puis débarque à l'entretien avec un manteau de fourrure. Le tour est joué, il est refusé. Il réclame à ses parents une année sabbatique, le temps de se lancer véritablement dans la musique. Si cela ne marche pas, il ira à l'université du Sussex.
Le voici donc à traîner chez lui en écoutant des disques qu'il s'achète en revendant la bière faite maison par son père, boire des verres au pub du coin avec Mary et organiser, trois fois par semaine, les répétitions de son groupe. Jusqu'au jour où il tombe sur une petite annonce dans le *Melody Maker* : le label allemand Hansa cherche de nouveaux talents à lancer. Easy Cure envoie ses demos. Bingo, ils sont convoqués à une audition qui a lieu le 13 mai 1977. Une nouvelle page s'ouvre pour Robert Smith et ce projet qu'il essaie, tant bien que mal, de fédérer.

Lignes mélodiques

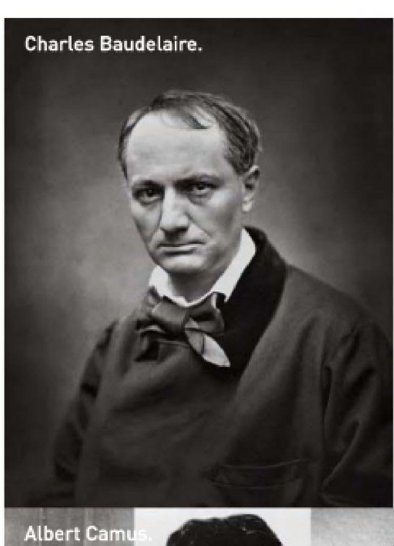

Edgar Allan Poe.

L'atmosphère obscure et mélancolique propre au groupe doit beaucoup aux lectures de Robert Smith, entre poésie symboliste et littérature existentialiste.
Par Sophie Rosemont

La littérature est à l'origine de la première rupture de contrat de The Cure : en refusant de sortir *Killing an Arab*, son tout premier label Hansa perd l'un des groupes de rock les plus importants de la fin du XXe siècle. En plein marasme de l'écriture directe et simpliste du punk, leurs ambitions sont pour le moins inattendues. Ils ont beau venir de Crawley, les garçons de The Cure sont cultivés. Ils ont écouté tous les disques qui leur passaient sous le nez, et beaucoup lu.

Un regard existentialiste

Certes, tous les collégiens anglais lisent de la littérature française, mais à la Notre Dame Middle School, Smith et Tolhurst s'y sont profondément immergés. *"Nous avions, vers 14-15 ans, l'un des meilleurs professeurs d'anglais,* raconte Lol Tolhurst à Alain Dister dans *The Cure, les orphelins du romantisme* (Albin Michel, 1989). *Il est devenu alcoolique, puis il est mort. Mais en son temps, il avait su donner à tous ceux qui l'écoutaient un véritable amour pour la chose écrite* (...). *C'est comme ça qu'on a découvert Camus, mais aussi Gide, Sartre. Lire Camus à l'âge qu'on avait apportait une réponse à tout un tas de questions sur le sens de la vie."* Réponse bienvenue quand on a été élevé dans un catholicisme fervent.
"Je préfère lire que jouer de la guitare. Et je dois finir un livre une fois que je l'ai commencé, ce qui signifie que je lis beaucoup de daubes", expliquait Smith avec humour en 1989 à *Rock's Backpages*. Grand lecteur depuis son plus jeune âge grâce à son père qui rêve d'avoir un fils écrivain, il s'est passionné pour *Les Chroniques de Narnia* et les livres romantico-fantasy de l'Anglaise Penelope Farmer. En 1981, The Cure consacre un morceau entier à l'un de ses romans, *Charlotte Sometimes*. Comme tout teenager qui se respecte, Smith s'identifie à Holden Caulfield, le jeune héros fugueur de *L'Attrape-Cœur*, puis à Salinger lui-même, dont le retrait monacal le fascine. A l'instar de Meursault, Caulfield lui a donné envie de créer son *"propre personnage, d'être différent. Un rêve moins commun qu'on ne le croit"* (*Rock & Folk*, 1996). Ainsi, *Bananafishbones*, sur l'album *The Top*, en 1984, est un hommage très clair à la nouvelle de Salinger, *Un jour rêvé pour le poisson-banane, A Perfect Day for Bananafish* en V.O.
Ado, Smith lit également Sartre et les auteurs français de la première moitié du XXe siècle. Sans oublier Camus, donc, en particulier *L'Etranger*. *"J'étudiais Molière et les poètes du XVe et XVIe siècles, c'était remarquablement chiant,* confiait-il en 1980 à la revue *Best*. *J'avais ce livre, le seul que j'aie pu lire en français. J'ai beaucoup de sympathie pour le personnage de Meursault. Je pense que beaucoup de gens sont comme lui, ils ne sont jamais activement contre quelque chose ou pour quelque chose."* Faire de la trame narrative du célèbre roman de Camus celle du morceau *Killing an Arab* est un acte pour le moins risqué. Certes, le punk se réclame des situationnistes français en s'appropriant l'aspect le plus immédiat et performant de la philosophie, mais The Cure préfère jouer avec les mots afin de signer ici ce que l'on peut considérer comme une *protest song*.


Charles Baudelaire.


Albert Camus.

A sa sortie, elle suscite beaucoup d'incompréhension. Les skinheads viennent voir le groupe sur scène seulement pour l'entendre, d'autres les traitent de racistes. *"Ils ont eu tellement de problèmes que l'on distribuait le roman gratuitement à la sortie des concerts. Plus tard, Smith adaptait les paroles selon les pays en chantant 'killing an English man' ou 'killing a French man'"*, se souvient Sébastien Michaud, auteur chez Camion Blanc. *"The Cure dérive quand même de L'Etranger, d'une approche existentialiste de la vie*, rappelait Smith à L'Express, en 1996. *A l'époque, je surmontais ma peur de la mort à travers le romantisme, empêtré dans une sombre imagerie mystique. Depuis, j'ai appris que la mort n'avait rien, vraiment rien de romantique."*

Beauté, mélancolie et volupté

De leurs débuts à aujourd'hui, les livres dévorés par les musiciens du groupe leur permettent de cultiver une atmosphère aussi sombre qu'inquiétante. *"Nous nous sommes concentrés sur le côté noir de la nature humaine*, expliquait Smith dans *The Cure* d'Alain Dister. *C'est davantage intriguant... au moins dans une perspective littéraire, comme chez Dylan Thomas." "La personnalité de Pierrot lunaire de Smith s'est de toute évidence nourrie des ambiances glauques de Lautréamont ou de Chateaubriand*, confirme Sébastien Michaud. *Et, bien sûr, du fantastique d'Edgar Allan Poe. A l'époque des premiers disques, il prenait beaucoup d'acides, ce qui lui provoquait des visions hallucinatoires ensuite retranscrites en paroles de chansons."*
A souligner également, l'influence non négligeable d'Arthur Rimbaud sur les textes et l'attitude de Smith : son symbolisme forcené, son appel à "dérégler les sens", son sens onirique de la schizophrénie ("Je est un autre") parle à Smith comme à d'autres auparavant, de Patti Smith à Jim Morrison.
Baudelaire est également une figure tutélaire. Tant et si bien que sur *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me* (1987) on peut entendre un de ses poèmes, *"Les Yeux des pauvres"*, traduit et remanié par Smith sous le nom de *How Beautiful You Are*. Dans ce poème en prose, Baudelaire raconte comment il s'éloigne de sa bien-aimée en voyant son attitude méprisante envers une famille très pauvre admirant le beau café où ils sont attablés. *"Ah ! vous voulez savoir pourquoi je vous hais aujourd'hui. Il vous sera sans doute moins facile de le comprendre qu'à moi de vous l'expliquer ; car vous êtes, je crois, le plus bel exemple d'imperméabilité féminine qui se puisse rencontrer."* Smith, lui, reprend le texte en en faisant une chanson plus cruelle encore. Les pauvres admirent la beauté non pas du lieu mais de la femme elle-même, qui ne supporte pas leur vue : *"The father's eyes said: beautiful!/How beautiful you are!/The boy's eyes said/How beautiful! She glitters like a star! The child's eyes uttered joy/ And stilled my heart with sadness/ For the way we are."* L'insoutenable cruauté de l'être, même passive, subjugue et dégoûte Smith autant que Baudelaire en son temps. Ici encore, on retient le message social du titre. Derrière le romantisme et la veine symboliste des chansons de The Cure, le politique n'est jamais très loin.

We're with the band

Malgré les nombreuses configurations du groupe dans le temps, portraits de quelques figures essentielles.
Par Christian Larrède

Facilitons-nous la tâche et omettons les musiciens additionnels (de Kate Wilkinson à Siouxsie Sioux) : la statistique n'en demeure pas moins vertigineuse. Même si l'on exclut les années initiatrices (Malice et Easy Cure), ce ne sont pas moins de treize musiciens qui ont alimenté le casting de The Cure, dont trois bassistes, cinq claviers et quatre batteurs, le tout en près de quatre décennies et treize albums studio. En ce sens, la palme de la brièveté de la performance va sans doute au joueur de synthétiseur Matthieu Hartley, moins d'une année aux affaires (1979-1980).
Pourtant, si tout et tous ici gravitent autour de Robert Smith, l'examen du turn-over réserve quelques surprises. Car si l'on quitte souvent The Cure, on rallie derechef le groupe au moins aussi fréquemment. Ainsi de Simon Gallup (basse), intégré en 1979, sur le départ en 1982 et de retour en 1985, de Phil Thornalley (bassiste entre 1983 et 1984), ou du clavier Roger O'Donnell (intégré en 1987, de retour en 1995, puis en 2011). Une mention spéciale pour l'ensemble de son œuvre va naturellement au designer, guitariste, saxophoniste et claviériste Porl Thompson, aux côtés de Robert Smith dès 1976, puis en 1983, et en 2005. Ce qui accrédite la thèse selon laquelle le patron est ici plus cyclothymique que dictatorial. Pour être dans le groupe, mieux vaut être une forte personnalité qu'un grand technicien.

Simon Gallup, bassiste

Rétrospectivement, il est fascinant de constater que Simon Jonathon Gallup, ami intime de Robert Smith (il fut témoin à son mariage), reste l'un des artisans essentiels de la période la plus expérimentale du groupe (conclue par le paranoïaque *Pornography* en 1982) et de son retour en grâce à travers la Curemania en France (grâce à l'album *The Head on the Door* en 1985).
Employé dans une usine de plastique, le garçon du Surrey abandonne à 19 ans le statut de gloire locale punk pour intégrer The Cure en 1979, en remplacement du bassiste Michael Dempsey. Le style délié et souple de Gallup (il revendique l'influence de Jean-Jacques Burnel des Stranglers) se marie alors de manière unique et fascinante avec le chant et la guitare de Smith, tissant des harmonies serpentines et hypnotiques. Mais la course du groupe ne résiste pas à la cohabitation de deux fortes personnalités : les deux en arrivent à l'affrontement physique. La séparation est consommée en 1982, lors du chaotique *Pornography Tour*, et le bassiste s'offre un groupe récréatif (The Cry, plus tard Fools Dance), histoire de passer le temps. Mais ces vacances prolongées ne résistent pas à la proposition de Smith qui, en 1984, le rappelle : on sait à quel point son style pointilliste épouse alors à merveille le virage pop de The Cure. Et malgré quelques ennuis de santé qui le tiennent éloigné des scènes en 1992, Simon Gallup reste le membre le plus ancien du groupe après le patron.





Lol Tolhurst, clavier, batteur

Ami d'enfance de Robert Smith, Laurence Andrew Tolhurst, cofondateur de The Cure, inspire le nom du groupe grâce à la chanson *Easy Cure* (1977). Le batteur collabore aux sept premiers albums studio, assumant le rôle de clavier à l'issue du départ de Gallup. Mais des problèmes d'addiction lui interdisent de participer aux sessions de *Disintegration* (1989), bien qu'il soit crédité. Son alcoolisme conduit à un licenciement sec, et Tolhurst fonde le groupe Presence en compagnie de Michael Dempsey.
Un échec commercial et un parcours erratique plus tard, le batteur poursuit Fiction Records et Smith pour royalties impayées (revendiquant entre autres la paternité de *All Cats Are Grey*) et usage abusif du nom de The Cure. La procédure, éreintante et assortie d'une condamnation (à ses dépens) à 1 million de livres, ouvre la boîte de Pandore, avec d'affligeantes révélations, lorsque Chris Parry assure avoir été contraint de coller des étiquettes de couleur sur les synthétiseurs afin que Tolhurst, totalement ivre, sache sur quelles touches appuyer en concert.
Ce dernier produit par la suite le premier album de And Also the Trees, et crée Levinhurst, en un mode electro-pop rappelant la passion de Lol pour Kraftwerk. Il collabore également à quelques partitions pour le cinéma, se rabiboche avec Smith, évoque l'éventualité d'une reformation, initie une polémique d'anciens combattants avec Peter Hook (New Order) et publie ses mémoires. *Cured – The Tale of Two Imaginary Boys* (Da Capo Press, 2016).

Porl Thompson, guitariste, saxophoniste, clavier

Caution rock du line-up original dès 1976, le guitariste Paul Stephen Thompson constitue assurément l'une des personnalités les plus baroques à avoir gravité dans la galaxie The Cure. Il quitte Smith en 1979, avant la sortie de *Three Imaginary Boys* : on évoque son jeu aux antipodes du minimalisme souhaité. Gageons qu'une personnalité prenant parfaitement la lumière n'est pas étrangère à ce départ. Paul change une première fois de prénom (Porl), épouse Janet, sœur de son copain Robert, et des études d'art l'incitent à se consacrer à la peinture et au design.
Thompson élabore plusieurs pochettes de disques, dont celle de *The Top*. C'est lors des sessions de ce dernier qu'il rallie de nouveau The Cure, mais cette fois-ci au saxophone. Il tient plusieurs pupitres sur *The Head on the Door* et les trois albums studio suivants. Mais il est de nouveau saisi par la bougeotte en 1994, d'autant que Jimmy Page et Robert Plant font appel à lui pour l'enregistrement d'un album. Nouvelles retrouvailles avec Smith en 2005 pour une série de concerts, mais depuis 2009, le garçon se consacre à sa peinture, ayant pour la deuxième fois changé de prénom (Pearl).

Jason Cooper, batteur

Avant The Cure, pas grand-chose (si l'on excepte sa participation au fleuron de la Britpop My Life Story), après non plus (si ce n'est une spécialisation dans les musiques de films d'horreur). Le batteur Jason Cooper, dont on déplore parfois la grande constance de jeu (voire un style parfaitement dénué de contraste), intègre The Cure en 1995, en remplacement de Boris Williams. Il a depuis participé aux sessions de quatre albums en studio, collaboré avec Jean-Jacques Burnel (The Stranglers) et enseigné la batterie, le tout en plus de vingt ans de fidélité à Smith : on ne voit pas le temps passer.

Chris Parry

Le producteur néo-zélandais et fondateur du label Fiction Records a accompagné The Cure depuis ses débuts jusqu'en 2000. Doté d'un solide sens du marketing et d'une véritable fibre artistique, c'est une pièce maîtresse du groupe. Par Christian Larrède

C'est toujours comme cela : il y a toujours un fan hardcore prompt à sauter sur les tables d'enthousiasme et à convoquer le ban et l'arrière-ban de ses amis pour assurer la claque à la moindre apparition de ses idoles. Sauf que Chris Parry, batteur néo-zélandais qui connaît son heure de gloire au sein de The Fourmyula (des hits à la pelle dès 1968, dont *Nature*, et une pop psychédélique qui les fait considérer comme les Beatles de la contrée), dépasse de beaucoup le simple statut d'addict énamouré. Lorsqu'il abandonne ses fûts au début des 70's, il est persuadé qu'avoir été musicien, avoir écouté et produit sa propre musique et dévoré des kilomètres de route dans des bus de tournée lui facilite la tâche dans sa nouvelle fonction de directeur artistique de Polydor, où il est recruté après des études de marketing. Belle période alors, pour la musique en général en pleine effervescence et pour les labels en particulier, qui n'ont qu'à se baisser pour s'approprier quelques nouveaux talents. Pourtant, sa carrière débute par une kyrielle de désillusions : ne pas parvenir à signer The Clash (une invraisemblable acrimonie entre Joe Strummer et le patron de Polydor) et les Sex Pistols, ou laisser échapper la distribution du label Stiff Records, génère une extrême frustration. Il se console alors en œuvrant pour le compte de Siouxsie & the Banshees ou The Jam, qu'il met sur orbite en produisant la chanson *David Watts* (adaptation des Kinks) et une poignée d'autres chansons définitives. Mais Parry nourrit déjà comme une idée fixe le désir de créer une structure propre.

Le reste appartient à la légende, celle d'un découvreur qui, en 1978, déniche dans une pile de demos une cassette de quatre titres incluant deux chansons définitives (*Boys Don't Cry* et *10:15 Saturday Night*), comme les prémices encore balbutiantes d'une saga enténébrée. Si le premier hit de The Cure (*Killing an Arab*, produit par Parry) paraît sur le micro-label Small Wonder Records, celui qui est devenu entre-temps manager du groupe n'a plus que quelques semaines à patienter : Polydor, désormais distributeur, lui concède une aide substantielle en vue de la création de son propre label, pratiquement dénuée de contraintes (trois sorties annuelles sont simplement exigées). Le label restera jusqu'en 2000 intimement lié à The Cure (onze de leurs albums y seront publiés), après tout responsable de la santé financière de la compagnie. Dès 1979, Parry compile les fonctions de producteur (il est aux manettes du premier album donc, mais également de la compilation *Japanese Whispers*, puis de *The Top* et des remixes de *Mixed Up*), concepteur-designer (de la fameuse pochette au réfrigérateur de *Three Imaginary Boys*), éditeur, manager et tour manager.

Au fil des années, Parry développe avec Fiction Records un catalogue pertinent en adéquation avec l'air du temps : en vrac, il produit, édite ou simplement distribue Snow Patrol (et un virage rémunérateur vers le pop-rock de *Final Straw*), les Passions, les Yeah Yeah Yeahs, les Associates, Stereo MC's, Purple Hearts, The Macabees, l'ex-Stone Roses Ian Brown, la musique industrielle de Die Warzau, les Kaiser Chiefs ou les Australiens psychédéliques de Tame Impala, pour un total de plus de 1 500 références.

En 1992, Parry crée la radio Xfm (dévouée au rock indie riche en guitares), en 1998 il abandonne le management de The Cure et, en 2001, se sépare de Fiction Records. Smith se sent déstabilisé, et les relations se tendent entre les deux hommes : *"Robert vit en permanence dans sa bulle. C'est ce qui fait l'intérêt et la frustration d'un travail en commun. Lorsque j'ai vendu le label, je l'ai libéré de son contrat, sans contrepartie, vraiment. Mais Robert est quelqu'un qui n'aime pas du tout le changement"*, déclare-t-il à Simon Sweetman de *Blog on the Tracks*. Parry se consacre désormais à la sympathique et anecdotique reformation de The Fourmyula et à l'édition des œuvres complètes du groupe.

Mary Poole


Mary et Robert le 13 août 1988.

Sans Mary Poole, amour de Robert Smith depuis l'adolescence, The Cure n'aurait peut-être été qu'une comète.
Par Vincent Brunner

Si elle n'apparaissait pas, déjà un peu spectrale, à la fin de la vidéo de *Just like Heaven* et sur quelques photos que s'échangent les fans, on pourrait croire que Mary Poole est un fantôme, l'amour imaginaire de Robert Smith. Non, celui-ci n'a jamais cherché à cacher son épouse mais, sans chichi et avec beaucoup de naturel, le couple a opéré un cloisonnement entre vies artistique et privée. Pourtant, la présence constante de Mary aux côtés du chanteur a joué un rôle crucial dans la trajectoire de The Cure, véritable pilier vers lequel se tourner pour son tourmenté leader. *"Elle ne sait pas combien je suis dépendant d'elle"*, a avoué Smith, ajoutant que, sans elle, sa période la plus autodestructrice aurait pu mal tourner. Surtout, Mary incarne la muse, celle qui lui a inspiré les chansons les plus romantiques et personnelles.
La rencontre entre Mary et Robert remonte à l'adolescence, quand les deux suivaient le même cours de théâtre à l'école de St Wilfrid à Crawley. Peut-être apocryphe, la légende prétend que, alors timide garçon, Robert aurait proposé à Mary, *"la plus jolie fille de l'école"*, de participer au même exercice. Elle aurait accepté et, les jours suivants, ils seraient allés au ciné voir *Massacre à la tronçonneuse* (choix audacieux pour un premier rendez-vous), auraient dansé sur *Life on Mars* de Bowie avant de conclure lors d'un bal costumé où Robert incarnait un chirurgien couvert de sang (du Ketchup, en fait).
A partir de là, les deux ne se quitteront plus, que The Cure tangue (l'après-*Pornography*) ou vogue sereinement vers le succès. Quand le groupe, après le carton de *The Head on the Door*, se paie le luxe d'emprunter l'Orient Express, Mary, petite brune menue, est de la partie comme les girlfriends des quatre autres. En 1987, Tim Pope tourne la vidéo de *Just like Heaven*, et la présence de Mary est requise par Robert pour plus d'authenticité. La chanson recycle en effet un souvenir devenu précieux avec le temps, celui d'un moment passé avec Mary près des falaises de Beachy Head, dans le sud de l'Angleterre. C'est à cet endroit, réputé pour ses nombreux suicides (mais aussi la vidéo de *Close to Me*), que Robert aurait fait à Mary, lors de la décennie précédente, la démonstration d'un tour de magie. D'où les paroles inaugurales du tube : *"Show me how you do that trick/the one that makes me scream" ("Montre-moi encore ce truc/celui qui me fait crier")*. Dans le clip, Mary danse avec Robert en robe blanche… Un message caché ou prémonitoire ? L'année suivante, le couple juge, après quatorze ans de passion, qu'il est temps d'officialiser leur relation. Mary et Robert se marient en août 1988, les autres membres de The Cure répondent présents (Simon Gallup est même le témoin de Robert). Interrogé sur son désir de paternité, le chanteur affirme que Mary et lui ne veulent pas d'enfants parce qu'ils ne se sentent pas assez responsables. Une décision qu'ils ne remettront jamais en cause.
En guise de cadeau de mariage, Robert offre à Mary la seule chose qui lui paraît convenir : une chanson. Celle-ci s'appelle *Lovesong* et contient les paroles les plus directement sentimentales de toute la discographie de The Cure : *"Whenever I'm alone with you/You make me feel like I am home again" ("Quand je suis seul avec toi/Tu me donnes l'impression d'être de retour à la maison")*. Un an plus tard, ce cadeau de mariage original se retrouvera sur *Disintegration*. Issu du même album, le single *Pictures of You* a droit à une pochette spéciale : une photo de Mary saisie de dos. Pour l'anecdote, Robert avait déjà utilisé ce cliché, totalement déformé, pour le single *Charlotte Sometimes*. Mary, l'amour d'une vie… ◗

A Brighton en avril 1982.

1980-1982

La guerre de trois

Entre avril 1980 et mai 1982, The Cure publie trois albums qui forment la plus grande fresque de la new-wave. Une trilogie qui n'a rien perdu de son pouvoir de fascination. Par Christophe Conte

Un soir de novembre 1982, je m'en souviens comme si c'était hier, Bernard Lenoir démarre son émission *Feedback*, sur France Inter, par un morceau poppy boosté aux hormones disco sur lequel un salopard s'amuse à imiter la voix de Robert Smith. Et lorsque l'auguste parrain musical de nos soirées adolescentes annonce qu'il s'agit bel et bien du nouveau single de The Cure, le guilleret *Let's Go to Bed*, c'est comme si une montagne sacrée venait de se transformer en un tas de gravier, un orgueilleux iceberg en flaque d'eau tiède. Cure ? Disco ? Guilleret ? Il y a au moins deux mots de trop là-dedans, et un tas de trahisons cachées derrière. *Let's Go to Bed*, chanson que Robert Smith qualifiera lui-même plus tard de *"idiote et superficielle"* – et que nous apprendrons au contraire à bien aimer –, ruinait ainsi en 3'30'' chrono trois années de belles (dés)illusions lentement égrenées tout au long de trois albums qui embrumèrent leur époque (*Seventeen Seconds* en 1980), lui glacèrent les sangs (*Faith* en 1981) et finirent par l'entraîner dans une inflammation de muqueuses carnivores (*Pornography*, début 1982). Tout ça pour en arriver là, à *Let's Go to Bed*. Beaucoup d'entre nous, Curistes dévoués ou simples curieux du phénomène, passèrent pour le coup une bien mauvaise nuit.
Robert Smith n'avait pas le droit de nous faire ça : nous laisser en pleine mer démontée, une nuée de bourdons et un nid de pieuvres dans la tête, nos états d'âme à la dérive, pour s'en aller jouer à "Mon Cure sur le dancefloor" comme si tout ça était sans conséquence. Quelques mois plus tard, New Order enfoncerait un dernier clou dans le cercueil de la cold wave en publiant l'historique *Blue Monday*, et l'on comprendrait alors que la vraie vie était ailleurs que dans les disques, qui ne sont que des simulacres de joie *(Sgt. Pepper's)* ou de spleen *(Unknown Pleasures)*. En cette seule année 1982, de *Pornography* solennelle en obscénité pop, The Cure passait donc du coq à l'âne et démontrait qu'un désespoir surjoué n'avait guère plus de valeur qu'une euphorie de façade. Pour toutes les petites déprimes d'ado, où le relativisme est rarement invité sous la couette, The Cure fut donc bien un remède miracle.

Loin du monde

On ne va pas néanmoins vous faire le coup de la guerre de Troie (de trois ?) qui n'aurait pas eu lieu. La trilogie de The Cure existe bien, elle se contemple et s'écoute encore avec la même ferveur, le même effroi par moments, et son influence demeure toujours aussi palpable, trente-cinq ans plus loin, y compris chez The Cure qui vient y ponctionner régulièrement ses atmosphères incomparables. Elle n'est surtout jamais apparue comme un objet froid, conceptualisé – à l'inverse de cette autre trilogie fameuse, celle de Bowie avec Eno –, mais bien comme un organisme vivant, brûlant de ▸▸▸▸

'Seventeen Seconds' par Robert Smith

"Il a été produit de manière très particulière, et il ne sonnait comme rien d'autre à l'époque. Sur 'Seventeen Seconds', on ne peut plus dire qu'il s'agit de pop songs. L'album forme un tout, les morceaux vivent les uns avec les autres. 'At Night' est parfait pour cet album, encore plus minimal que le précédent. Lorsque nous l'avons enregistré, nous avions une idée précise de ce à quoi il ressemblerait. Nous avions répété les morceaux pendant deux semaines avant d'entrer en studio, nous n'en avions pas beaucoup, juste de quoi faire l'album. Certains morceaux pourraient paraître un peu faibles si on les sortait du contexte de l'album, comme 'The Final Sound' ou 'Three', mais à la fin de la première face c'était parfait.
C'était un peu comme une B.O. : nous écrivions la musique pour un film imaginaire. La pochette est assez représentative du disque, avec nos photos très floues au verso – nous voulions que personne ne sache à quoi on ressemblait, comme sur 'Three Imaginary Boys', avec les trois appareils d'électroménager. A ce moment-là, notre aspect n'avait pas une grande importance, maintenant peut-être un peu plus, car nous sommes plus vieux. Ça a été une bonne idée de ne pas mettre de photo sur aucune de nos pochettes, sauf sur 'Let's Go to Bed', ce qui était une aberration. S'il y en avait eu une sur 'Seventeen Seconds', je me sentirais très gêné maintenant. Tout le monde peut savoir à quoi nous ressemblons, il y a beaucoup de photos de nous, nous ne sommes pas tristement obscurs. Mais aujourd'hui, l'image compte trop, nous voulions réagir contre cela." Entretien 1986 Christian Fevret & Bruno Gaston



'Faith' par Robert Smith

"On peut dire que de la mélancolie avec 'Three Imaginary Boys' et 'Seventeen Seconds' on en est venus à la tristesse avec 'Faith'. Nous le voulions plein d'espoir, quelque chose de plutôt optimiste, mais pendant le processus d'enregistrement les choses ont changé. L'atmosphère était plutôt bonne, mais lorsque nous avons commencé à enregistrer, elle s'est transformée. A ce moment-là, tous les trois nous étions dans un réel état de désespoir, de découragement. Nous nous sommes laissés aller, et tout ce que nous ressentions de mauvais en nous est sorti. Nous avons fait les choses de manière similaire avec 'Pornography', sauf que ce dernier renfermait plus de colère. Dans 'Faith', nous étions un groupe très renfermé, nous ne parlions presque à personne, nous étions beaucoup plus secrets que maintenant.
Je crois que la plupart des morceaux sont faciles à comprendre si on écoute l'album dans son entier. 'Primary' est une exception à son unité. Lorsque nous avons enregistré ce morceau la première fois, il était très lent, complètement différent. Alors que nous avions réuni tous les morceaux, il n'y en avait pas un pour se dégager comme un 45 tours, mais nous étions vraiment obligés par notre maison de disques de publier un extrait de l'album qui soit vraiment un single. Ça aurait été stupide de mettre quelque chose comme 'The Drowning Man', personne ne l'aurait passé à la radio... Les gens jouent généralement des choses gaies à la radio, ils ne veulent pas de gens déprimés. Nous avons donc écrit 'Primary' comme une pop song. Mais c'est bien, il est bien meilleur rapide, lent il aurait été ennuyeux.
Ce que nous faisions à cette époque-là était par nature non commercial, je pense que nous sommes plus accessibles maintenant. Mais notre approche de l'enregistrement est la même : nous cherchons toujours ce qui est juste. Moi, j'ai beaucoup changé depuis l'époque de 'Faith', mon regard sur la vie a changé." Entretien 1986 Christian Fevret & Bruno Gaston



La trilogie n'est jamais apparue comme un objet froid, conceptualisé, mais bien comme un organisme vivant, brûlant de l'intérieur, dont les états successifs suggèrent le processus d'une lente décomposition.

▸▸▸▸ l'intérieur, dont les états successifs suggèrent le processus d'une lente décomposition. Avec un bivouac vers le sacré *(Faith)* pour le salut des âmes perdues.
Aux arguments souvent féroces de ses détracteurs d'hier et d'aujourd'hui, qui les considèrent comme l'emblème roi des boursouflures autocomplaisantes, on peut opposer au contraire la sincérité sans faille de The Cure qui, comme le Velvet avant lui et Nirvana après, n'a pas joué avec le feu mais s'y est bel et bien plongé sans réfléchir, par curiosité malsaine, et surtout sans protection. Le fait d'y avoir survécu ne change pour eux rien à l'affaire, car ils y ont laissé à l'époque plus de plumes que n'importe quel autre groupe – et avec le surplus, ils ont involontairement fabriqué des générations de corbeaux qui contribuent encore à les faire passer pour des marchands d'épouvante au rabais.
A-t-on conscience de bâtir une trilogie lorsqu'on en pose la première pierre ? Sans doute pas. Ce n'est qu'ensuite, une fois son œuvre achevée, que Robert Smith se retournera pour en contempler

© Ebet Roberts/Dalle


A New York en juin 1981.



Seventeen Seconds (1980)

Dès *Seventeen Seconds*, Robert Smith entreprend une démarche singulière consistant à mettre en scène sa propre disparition. Cet album est en effet le point de départ d'un triptyque où le chanteur peu à peu orchestre son effacement total en tant qu'artiste, chanteur et musicien. Et ce faisant, il se met à trouver ses premières vraies illuminations de compositeur.
Seventeen Seconds est ainsi le premier album sur lequel The Cure se met à vivre en dehors de tout idiome préexistant : ici, toute tentative de pop semble délibérément abolie, bannie de toute composition. L'album met en scène les prémices d'une pop différente, fondamentalement amniotique et délétère, résolument tournée vers l'absence de l'ego au profit de la réapparition du sentiment. Ici, Robert Smith commence à chanter au loin, enfouissant sa voix derrière les guitares et les basses réverbérées. Son chant, devenu un instrument en creux parmi tous les autres, se dévoile alors comme un vecteur d'émotions troubles, de questionnements existentialistes et de toutes les problématiques qui habitent le cœur et l'esprit des adolescents sensibles. En cela, *Seventeen Seconds* est plus qu'un disque, il s'agit d'un miroir tendu : Robert Smith n'y fait pas l'artiste, l'idole, le modèle, mais bien le reflet de qui l'écoute, de qui veut bien tendre l'oreille pour happer quelques bribes de ses mots hantés.
Sous sa pochette crépusculaire, The Cure a ainsi involontairement inauguré un genre, la new-wave, qui allait construire sa musicalité et sa mythologie en interprétant pratiquement de travers la modestie de *Seventeen Seconds*. Car sur ce disque toujours incroyablement bouleversant, il n'y a, contrairement à tous les albums des copistes du groupe, aucune note inutile. Et lorsque s'achève le morceau qui ferme le disque et lui donne son titre sur quelques notes sèches égrenées jusqu'à l'extinction, on se retrouve, à chaque fois, avec l'esprit immanquablement modifié, ne sachant plus réellement qui, du groupe ou de l'auditeur, s'est définitivement tu. **Joseph Ghosn**

à la fois la belle articulation et les lourds dégâts. Plus tard, il réécrira l'histoire en baptisant *Trilogy* une tournée qui incluait les albums *Pornography, Disintegration* et *Bloodflowers*, mais c'est la trilogie originelle et matricielle qui reste à la postérité. C'est notre regard de fan également qui scellera entre eux ces trois tableaux aux teintes violemment contrastées – du blanc opale au pourpre en passant par le gris des cendres – mais parfaitement complémentaires et indissociables. Durant ces trois années qui ressembleront à un interminable hiver, The Cure restera comme isolé du monde, sans racines ni repères, s'autorégénérant en circuit fermé et posant les contours d'un style unique qui, s'il aura plus tard une influence colossale, laissera sur le moment toute la musique anglaise à distance.

Seventeen Seconds, conte fantastique
Fin 1979, le seul groupe avec lequel ils possèdent sur l'échiquier du postpunk de vagues accointances est Siouxsie & the Banshees. Trois ans plus tôt, c'est sur la route qui les ramenait d'un concert des Banshees à Londres que Smith et Tolhurst décidèrent de fonder un groupe, d'investir pour moitié de leurs maigres économies dans des instruments et pour une autre moitié moins glorieuse dans du gel capillaire. La tournée de l'automne 1979 de Siouxsie & the Banshees ayant commencé par une implosion, avec le débarquement du batteur et du guitariste, le groupe doit recruter au pied levé des remplaçants. Lorsque Robert Smith se pointe à l'audition, sa performance est si convaincante et son état d'esprit si raccord que les autres guitaristes sont renvoyés chez eux. The Cure a déjà connu pas mal d'embûches sur son chemin, et cette fois c'est son leader qui entretient une liaison adultère avec une dangereuse rivale. C'est pourtant lors de cette échappée que Smith compose les chansons-clés de *Seventeen Seconds*, notamment en mettant à profit la variété des pédales d'effets dont on l'oblige à user chez les Banshees : flanger, delay, reverb, tout l'outillage des faiseurs de brouillard. Il dira plus tard s'être inspiré de Bowie période *Low*, du *Five Leaves Left* de Nick Drake, de Hendrix encore, mais aussi de Van Morrison (*Astral Weeks*) et, plus étonnant, du ballet *Gayaneh* du Géorgien Aram Khatchatourian, connu pour sa célèbre *Danse du sabre*.
Mais *Seventeen Seconds* reste un disque capitonné, comme enfermé de l'intérieur, où le son sans équivalent de The Cure s'est décanté de lui-même, alternant des accès de fièvre et des circuits de refroidissement. Répété pendant seulement deux semaines au domicile de Smith et enregistré en dix jours, ce deuxième album se démarque tellement de l'empreinte pop-punk de *Three Imaginary Boys* que Chris Parry, le boss du label que le groupe a tenu complètement à l'écart durant toute la fabrication, se liquéfie sur place lorsqu'il en découvre enfin la teneur.
L'Angleterre musicale est alors plus que jamais une terre de contrastes, partagée entre l'euphorie vindicative des Specials, Madness et consorts et le désenchantement théâtral d'une new-wave de plus en plus *cold* qui étend ses ramifications givrées dans toute l'Europe. Un drame fera involontairement les ▸▸▸▸



Faith (1981)

Faith est-il le meilleur album de The Cure ? Il est en tout cas placé entre les deux disques qui, généralement, remportent les suffrages : *Seventeen Seconds* et *Pornography*. De sorte que l'on pourrait un peu vite penser que *Faith* n'est qu'un disque d'intermède, une sorte de décalque encore plus sombre de l'esthétique inaugurée avec *Seventeen Seconds* et l'embryon des magnifiques atmosphères abyssales de *Pornography*. Mais *Faith* n'est pas qu'un disque de transition. Il est même, peut-être, le vrai joyau de cette trilogie : album du milieu, il porte en lui bien plus d'irrésolutions, de dilemmes et de tensions. Car, alors même que sur *Seventeen Seconds* Robert Smith avait entamé une descente élégiaque, entérinant sa propre disparition en tant que chanteur, sur *Faith*, il semble hésiter à assumer entièrement son acte. Ainsi, dès le deuxième morceau, le déchirant *Primary*, il lance, un peu plus fort que d'habitude, un vrai cri de détresse : *"Please don't change."* Comme s'il ne semblait plus tout à fait certain de son identité, de son devenir. Puis, au fil de l'écoute, *Faith* s'installe progressivement, tout en douleurs contenues, rendues avec un minimalisme quasiment ascétique. Comme sur le précédent disque, aucune note ne dépasse. Les rythmes sont âpres et acérés, les guitares résonnent avec densité et les nappes de synthétiseurs construisent une atmosphère de chapelle abandonnée – celle-là même que semble évoquer la pochette grise, comme prise par temps de guerre. *Faith* est un disque de communion désacralisée, de cathédrale croulante. L'écouter, c'est assister en direct à la naissance du rock gothique, représenté ici dans son acception la plus pure : car, sans fioritures, The Cure continuait à construire là, implicitement, son portrait intemporel du mal-être, qui sera pleinement achevé avec l'album suivant sous forme d'apocalypse intérieure. **Joseph Ghosn**

'Pornography' par Robert Smith

"'Seventeen Seconds', 'Faith' et 'Pornography' forment vraiment une trilogie, ils marchent ensemble, on peut voir que ce sont les mêmes gens, la même base pour ces disques : nous trois, Simon, Laurence et moi – avec Matthieu (Hartley – ndlr) pour 'Seventeen Seconds' –, on peut constater une progression naturelle dans ces trois albums. 'Pornography' est mon préféré des quatre premiers, je crois que c'est l'album au caractère le plus fort : à ce moment-là, il y avait beaucoup de conflits au sein du groupe, en particulier entre Simon et moi, l'album le traduit très bien. L'enregistrement de 'Pornography' est sans doute ce qui nous a séparés.
Dans 'Three Imaginary Boys', les textes étaient de Laurence et de moi ; pour 'Seventeen Seconds', la trame des morceaux était de moi, Laurence a comblé les vides ; 'Faith' était un effort commun de nous deux, et 'Pornography', c'est surtout moi à l'écriture. Ces trois albums ont été directement engendrés par des choses que j'ai vécues juste avant d'enregistrer. A chaque fois, il s'est passé quelque chose dans ma vie qui m'a vraiment affecté, qui a fait que je voulais faire un disque. L'année de 'Pornography' n'était pas une année particulièrement heureuse, j'avais atteint le stade où quelque chose devait craquer... et ça a été le groupe. Après ça, nous nous sommes arrêtés un moment ; j'en avais vraiment assez du groupe, il avait cessé d'être une occupation agréable. Il était plus facile d'être hors du groupe qu'à l'intérieur."
Entretien 1986 Christian Fevret & Bruno Gaston

▶▶▶▶ affaires de The Cure, *Seventeen Seconds* débarquant quelques semaines à peine avant le suicide de Ian Curtis, le feu follet de Joy Division, en mai 1980. Les orphelins de Curtis trouvent ainsi en Smith un autre grand frère capable en peu de mots et d'effets de traduire ce romantisme baudelairien de l'isolation et de la noce de l'horreur et de l'extase. Mais là où de tels sentiments convulsifs passent chez Curtis par le canal étranglé d'une voix grave et tremblante comme une flamme en voie d'extinction, chez Smith elle emprunte les toboggans d'un chant quasi enfantin, rêveur et cosmique dans son rapport au réel.
D'ailleurs, on associe trop souvent *Seventeen Seconds* à des tourments adultes alors qu'en bien des aspects il s'agit d'un album directement inspiré du fantastique des contes pour enfants, où la menace du noir *(At Night)* rivalise avec celle des bois profonds *(A Forest)* et où règne finalement une espèce de douceur protectrice, maternelle, que les guitares amniotiques de Robert Smith suggèrent avec une grande délicatesse. The Cure a surtout brillamment réussi avec cet album à s'extraire de la vague pour aller s'épanouir dans un îlot à l'écart, cultivant à travers sa farouche imperméabilité aux modes une forme de distinction qui sera pour beaucoup dans l'édification d'un véritable culte bientôt métamorphosé en religion à part entière. Cette indépendance vaudra au groupe d'être toujours un peu écarté des coteries londoniennes mais lui ouvrira très tôt des comptoirs fidèles à l'étranger, notamment aux antipodes, où il passe en tournée une partie de l'année 1980.

Faith ou la fête funèbre

C'est au retour d'une ultime virée australienne que le clavier Matthieu Hartley quitte ce groupe qu'il n'a jamais tout à fait intégré, tandis que les trois autres posent les fondations d'un album qui s'annonce moins ouvert encore que le précédent. Plusieurs paramètres contribuent à empeser l'atmosphère, à commencer par les drogues dont chacun teste dans son coin et sans véritable joie les effets, à la recherche des plus tétanisants. La mort rôde également : des amis disparaissent et la mère de Lol Tolhurst est atteinte d'un cancer en phase terminale.
C'est sur un tempo constamment engourdi que s'échafaudent les chansons, autour principalement de la basse terrifiante et funéraire de Simon Gallup qui devient l'instrument dominant de l'album.
Le gamin perdu dans ses songes expressionnistes qu'était encore Smith sur le précédent laisse place à un adulte en froid avec le monde extérieur, à la langue maussade et à la mélancolie désarmée, dont la voix porte en elle une sorte de deuil permanent et abstrait. Comme le suggère *The Drowning Man*, le chant de Robert Smith résonne désormais comme un cri de détresse et se heurte aux parois de chansons qui ont l'allure de tombeaux. Certaines drogues le font dériver au bord de la schizophrénie, l'alcool le rend de moins en moins apte au dialogue, et c'est à cette "foi" *(Faith)* un peu incertaine que Smith doit de ne pas finir totalement enseveli.
Mais ce disque aux penchants claustrophobes, qui donnait à l'auditeur la sensation inédite d'être emmuré ▶▶▶▶


Lol Tolhurst, Simon Gallup et Robert Smith avant un concert au Leadmill de Sheffield en 1981.



Lol Tolhurst, Robert Smith et Simon Gallup en 1982.

▶▶▶▶ vivant dans le son Cure, apparaît avec les années comme le plus abouti de la fameuse trilogie. Il est celui aussi dont l'influence dépasse largement les frontières du rock pour aller irriguer des territoires inattendus, comme le fameux générique de *Twin Peaks* qu'Angelo Badalamenti calquera presque note pour note sur l'extraordinaire *The Funeral Party*. De ces sessions agitées, The Cure ressort avec un album qui lui assure la postérité et aussi avec trente minutes d'une longue dérive instrumentale destinée à servir de soundtrack au film d'animation *Carnage Visors*. Un bilan complété cinq mois après la sortie de *Faith* par la publication d'un single inédit et renversant : *Charlotte Sometimes*. Le ciel uniformément gris de The Cure adopte avec ce morceau des teintes rougeoyantes qui annoncent l'orage à venir.

'Pornography' est l'opéra barbare d'une époque qui s'abîmait dans les amusements simples de la pop synthétique et dans les déguisements précieux des ridicules néoromantiques.

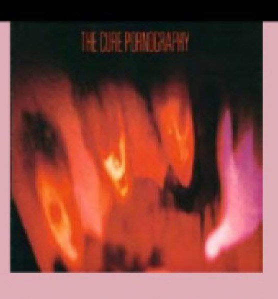
***Pornography*, poème nihiliste**

Au mois de décembre 1981, Robert Smith s'isole à nouveau en studio pour composer les futurs morceaux… à la batterie ! Si l'on veut circonscrire la trilogie bientôt complétée, on verra dans la dominance d'un instrument pour chacun des trois albums le début d'une piste intéressante. C'est d'ailleurs parce qu'il appréciait le son de la batterie sur l'album *Talk Talk Talk* des Psychedelic Furs que Smith eut envie de faire produire le nouvel album par Phil Thornalley, en lieu et place de Mike Hedges qui avait accompagné l'évolution du groupe depuis ses débuts. Thornalley, dès les premières sessions de janvier 1982, se demande ce qu'il est venu faire dans cette galère…
Les morceaux ressemblent à des magmas difficilement identifiables tandis que le groupe, qui prend plus de LSD qu'il ne décapsule de Coca-Cola, semble en proie à une espèce d'Intifada interne qui rend l'atmosphère proprement irrespirable. Beaucoup de grands disques, néanmoins, se sont construits au-dessus d'un volcan, et celui-là bénéficiera comme aucun autre auparavant des irruptions de chacun de ses protagonistes. Le studio RAK de Londres, où The Cure enregistre pour la première fois, est transformé plusieurs semaines durant en camp retranché où les cadavres de bouteilles servent de paravent à l'hostilité des uns envers les

'Let's Go to Bed'/'The Walk'/'The Lovecats' par Robert Smith

"Pendant toute la période de ces singles, nous n'avions pas de groupe stable, c'était juste Laurence et moi accompagnés d'autres musiciens. A l'époque, je ne voulais pas publier 'Let's Go to Bed', je pensais que 'Just One Kiss' devait être sur la face A. Notre manager et moi avons discuté, il pensait que 'Let's Go to Bed' serait un bon départ. La chanson n'est pas entrée dans les charts (ou à peine), je suis donc allé jouer avec les Banshees. A l'époque, je ne voulais pas ternir le nom du groupe en publiant quelque chose qui était, croyais-je, une chanson superficielle et bête – mais cela dit, je l'ai écrite comme une chanson superficielle et bête, je voulais faire quelque chose qui soit tout ce que je haïssais à ce moment-là dans la musique : un beat disco, des paroles banales, enrobées de sucre comme un bonbon. Mais avec le recul, je crois que c'est un assez bon disque.
En revanche, j'ai toujours aimé 'The Walk' et 'The Lovecats'. L'aspect positif de 'Let's Go to Bed' est qu'il a changé la manière dont tout le monde percevait le groupe, même pour moi. J'ai soudain réalisé, après la publication du 45 tours, que j'étais en danger si je prenais trop au sérieux ce que je faisais. 'Let's Go to Bed' était une démarche volontaire pour être programmés sur les radios anglaises, pour changer complètement d'image. The Cure était devenu une sorte de farce, tous les gens venaient nous voir avec de longs manteaux, l'air misérable – ce qu'ils n'étaient pas. Nous pensions que, en modifiant notre image, nous serions ensuite capables de faire absolument tout ce que nous voulions faire – et ça a marché.
Avec 'The Walk', nous voulions quelque chose d'électronique parce que Laurence avait décidé du jour au lendemain de ne plus jouer de batterie. Nous n'avions encore jamais utilisé de boîte à rythmes, on voulait s'amuser avec ça.
Pour 'The Lovecats', nous étions à Paris pour un festival dans le nord de la France. Nous avons donc décidé d'enregistrer à Paris et de faire un morceau jazzy, je pensais que ce serait amusant. Depuis que nous l'avons fait, personne ne sait très bien à quoi s'attendre avec nous, nous sommes donc dans une position bien meilleure que nous ne l'avons jamais été. Ça aurait été épouvantable si nous avions enregistré 'The Lovecats' comme un disque de Charles Aznavour, c'était bien assez orienté vers le jazz comme ça. C'était pour nous comme du jazz de dessin animé." Entretien 1986 Christian Fevret & Bruno Gaston

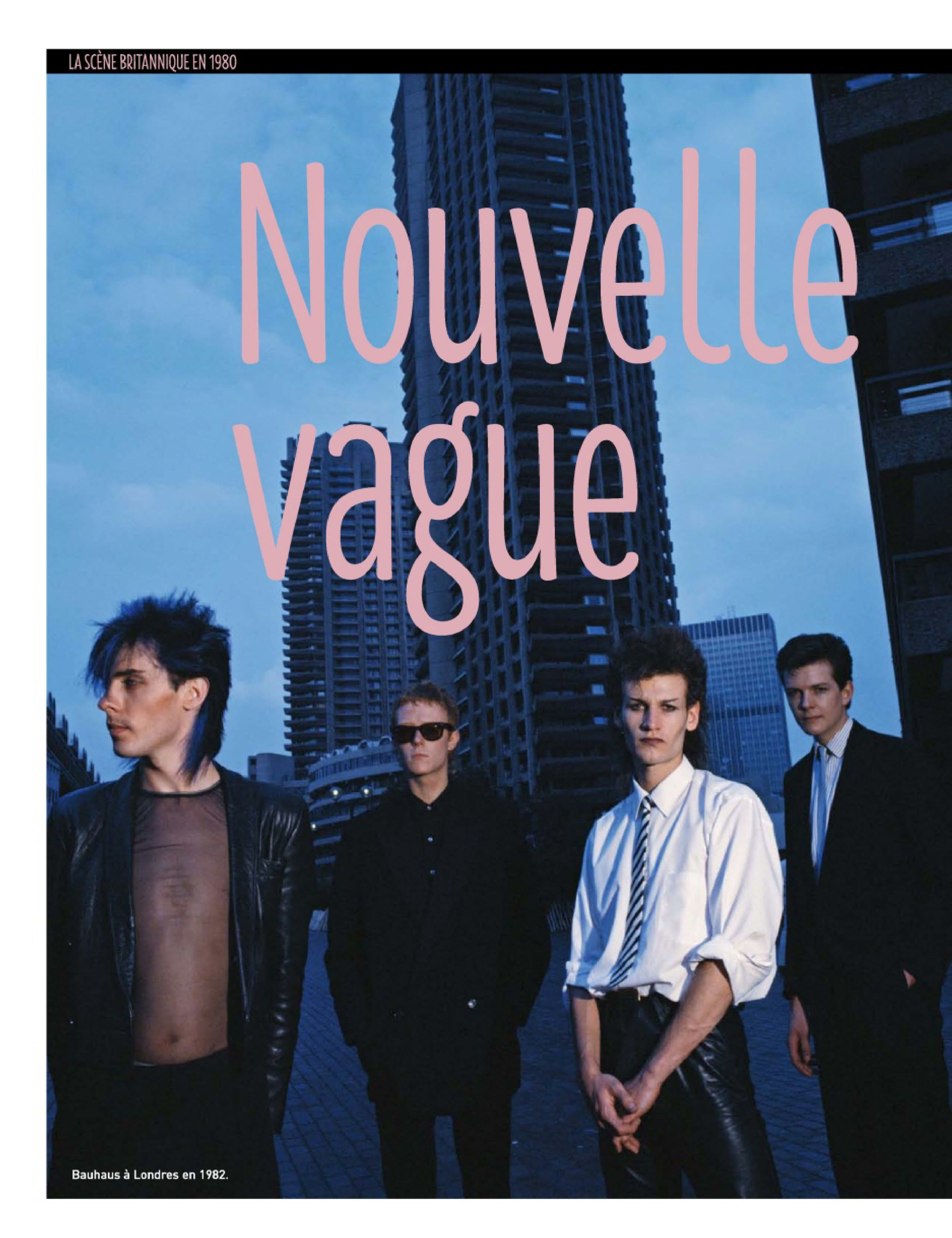
autres. Lorsqu'on écoute encore aujourd'hui *The Hanging Garden*, *The Figurehead* ou *One Hundred Years*, on parvient toujours à ressentir la tension extrême qui aura présidé à leur sortie de terre, dans la fureur et le chaos, comme si ces chansons n'avaient jamais eu droit au repos, comme si elles grouillaient encore d'on ne sait quelle vermine dont la souche résisterait à tout, et en premier lieu à la nostalgie.
Pornography, dernier volet de cette trilogie, est l'opéra barbare d'une époque qui s'abîmait dans les amusements simples de la pop synthétique et dans les déguisements précieux des ridicules néoromantiques. La pornographie, c'est justement celle qui, aux yeux de Smith, commence à transformer tout et n'importe quoi en peep-show permanent. The Cure se déguise, mais en espèce d'épouvantails bardés de rouge à lèvres et de khôl dégoulinant, le cheveu crêpé comme une extension des toiles d'araignée qui lui ont poussé dans la tête.
Robert Smith a conçu l'album comme un long poème nihiliste dont il n'aurait dû au final demeurer sur les bandes qu'un enchevêtrement de lambeaux malades et repoussants, façon *Metal Machine Music* de Lou Reed. La patience de Thornalley et l'instinct de survie du groupe vont au contraire le modeler en une fascinante procession vaudoue, hors du réel mais en parfaite résonance avec les tourments de son public, intronisant Robert Smith en Maldoror de la cold wave. Voire en joueur de flûte que certains envoûtés suivront de trop près au bord des falaises.
Après une tournée éprouvante où les rapports entre Gallup et les autres se disloquent un peu plus chaque jour, The Cure prend conscience du monstre qu'ils sont en train de créer. Une altercation plus vive que les autres a lieu entre le bassiste et le chanteur un soir à Strasbourg, et bientôt la cathédrale The Cure perd l'un de ses principaux architectes. Quelques semaines plus tard, comme revenus à la case départ dans la cour de récré de Crawley où ils avaient fait connaissance, Robert Smith et Lol Tolhurst font les enfants sur le tournage du clip de *Let's Go to Bed*. The Cure est guéri, mais ce sont ses fans qui en sont malades. ◗



Pornography (1982)

Succédant à *Seventeen Seconds* et *Faith*, *Pornography*, sorti en mai 1982, vient clore (en beauté) ce qu'il est convenu d'appeler la "trilogie glacée" de The Cure. S'il n'est peut-être pas le terrifiant chef-d'œuvre au noir que certains fans un tantinet exaltés célèbrent avec emphase sur internet, ce troisième volet s'impose néanmoins comme un opus majeur, jalon essentiel dans la riche discographie du groupe et représentant séminal d'un genre alors naissant : la cold wave – branche frigorifique de la new-wave. *Cold* est d'ailleurs le titre, assez approprié, de l'un des huit morceaux (et pas le moindre) que contient cet album en forme de mise à nu cathartique.
Aux prises avec des démons intérieurs de plus en plus menaçants (l'ombre du suicide plane), contre lesquels l'alcool et les drogues diverses lui donnent l'illusion de se protéger, Robert Smith s'expose ici sans fard et, violemment tiraillé entre pulsion de mort et pulsion de vie, dévoile un profond mal-être. Exempt de toute forme de complaisance, l'album, bien que rongé par le doute, ne verse jamais dans la langueur dépressive ni dans la véhémence nihiliste. Œuvre d'un trio qui, en dépit des tensions intestines, semble soudé à l'extrême, *Pornography* se caractérise en effet tout du long par une impeccable justesse de ton et une imparable sécheresse de son – un son auquel Phil Thornalley, remplaçant Mike Hedges au poste de producteur, apporte d'intenses nuances, à la fois fantomatiques et métalliques.
Dès *One Hundred Years*, splendide morceau inaugural dont les obsédantes spirales se déploient sur près de sept minutes, s'installe une (haute) tension qui se maintient sans discontinuer jusqu'au conclusif et très percussif morceau-titre, sans conteste le plus radicalement singulier (dans une tonalité proche de la musique industrielle). Sous la froideur apparente un feu brûlant traverse *Pornography* : offrant la quintessence du style de The Cure première période, l'album porte le spleen (post-)adolescent à un degré incandescent. **Jérôme Provençal**

Nouvelle vague



Bauhaus à Londres en 1982.

La Grande-Bretagne de 1980 connaît une scène musicale effervescente, qui s'aventure dans les contrées new-wave et postpunk comme dans la pop synthétique ou le ska.

Par Jérôme Provençal

En 1980, si la bourrasque punk semble déjà appartenir à un lointain passé, la scène musicale britannique ne s'en montre pas moins extrêmement dynamique. Aux côtés de The Cure, qui poursuit son irrésistible ascension en publiant *Seventeen Seconds* (premier volet de la "trilogie glacée"), de nombreux autres nouveaux groupes, participant d'un processus de régénération en profondeur, témoignent d'une effervescence de grande ampleur. Parmi ces groupes, certains s'inscrivent dans le prolongement direct du punk, dont ils proposent une version moins tapageuse (mais non moins nerveuse), tandis que d'autres s'orientent dans une autre direction, plus pop et synthétique.

Au nord, du nouveau

Estampillés postpunk ou new-wave, deux étiquettes suffisamment vagues pour être largement utilisables (et aisément interchangeables), tous ces groupes forment une bouillonnante nébuleuse kaléidoscopique, au cœur de laquelle se trouvent Manchester et le label Factory Records (lancé en 1979). Outre le *Closer* de Joy Division, le groupe phare de la mouvance postpunk, Factory Records publie en 1980 le premier album d'A Certain Ratio *(The Graveyard and the Ballroom)* et le premier album de The Durutti Column *(The Return of the Durutti Column)*, deux formations originaires de Manchester s'attachant chacune à frayer une nouvelle voie esthétique – du funk hiératique pour A Certain Ratio et de l'ambient cinématique pour The Durutti Column.

Dans une Angleterre que Margaret Thatcher – arrivée au pouvoir en mai 1979 – enserre depuis peu d'une main de fer, c'est, au-delà de Manchester, tout le Nord, industriel et populaire, qui s'affirme alors comme un vivier majeur de cette nouvelle génération. De Liverpool, ville ô combien symbolique en matière de rock britannique, vont ainsi émerger Echo & the Bunnymen et The Teardrop Explodes, deux groupes pratiquant un rock aux accents (néo)psychédéliques qui font paraître leur premier album, respectivement *Crocodiles* et *Kilimanjaro*, en 1980.

C'est également de Liverpool qu'arrive Orchestral Manoeuvres in the Dark (bientôt communément appelé OMD), un duo concevant une pop à dominante synthétique sous l'influence de Kraftwerk. Démarrant avec le stratosphérique *Enola Gay*, leur (excellent) deuxième album, *Organisation*, sort en octobre 1980 chez Dindics, sous-label de Virgin. Au tournant des années 1970-1980, Sheffield, autre ville emblématique du Nord, voit notamment apparaître en son sein The Human League et Cabaret Voltaire, deux groupes élaborant une musique synthétique oblique, voire franchement expérimentale (et à forte tendance industrielle) dans le cas des seconds. En 1980 paraissent *Travelogue*, deuxième album de The Human League (qui prendra par la suite un virage vers une musique plus facile d'accès), et *The Voice of America*, le deuxième album de Cabaret Voltaire.

Les nouveaux romantiques

Du centre-est de l'Angleterre, plus exactement de la ville de Northampton, s'élève le rock ténébreux de Bauhaus, groupe mené d'une voix sépulcrale par Peter Murphy, qui, à l'instar de The Cure et Siouxsie & the Banshees, va déborder la sphère postpunk et devenir une référence majeure pour le rock gothique. Après le séminal single *Bela Lugosi's Dead* sorti en 1979, Bauhaus sort son premier album *(In the Flat Field)* en 1980 chez 4AD, label créé cette année-là et appelé à un avenir plutôt radieux.

Londres ne reste évidemment pas étrangère à toute cette agitation. Groupe fondé par les frères Tim et Richard Butler, délivrant une pop sophistiquée dans le sillage de Bowie et du glam rock, The Psychedelic Furs émerge en particulier des brumes de la capitale anglaise avec un (superbe) premier album paru en mars 1980.

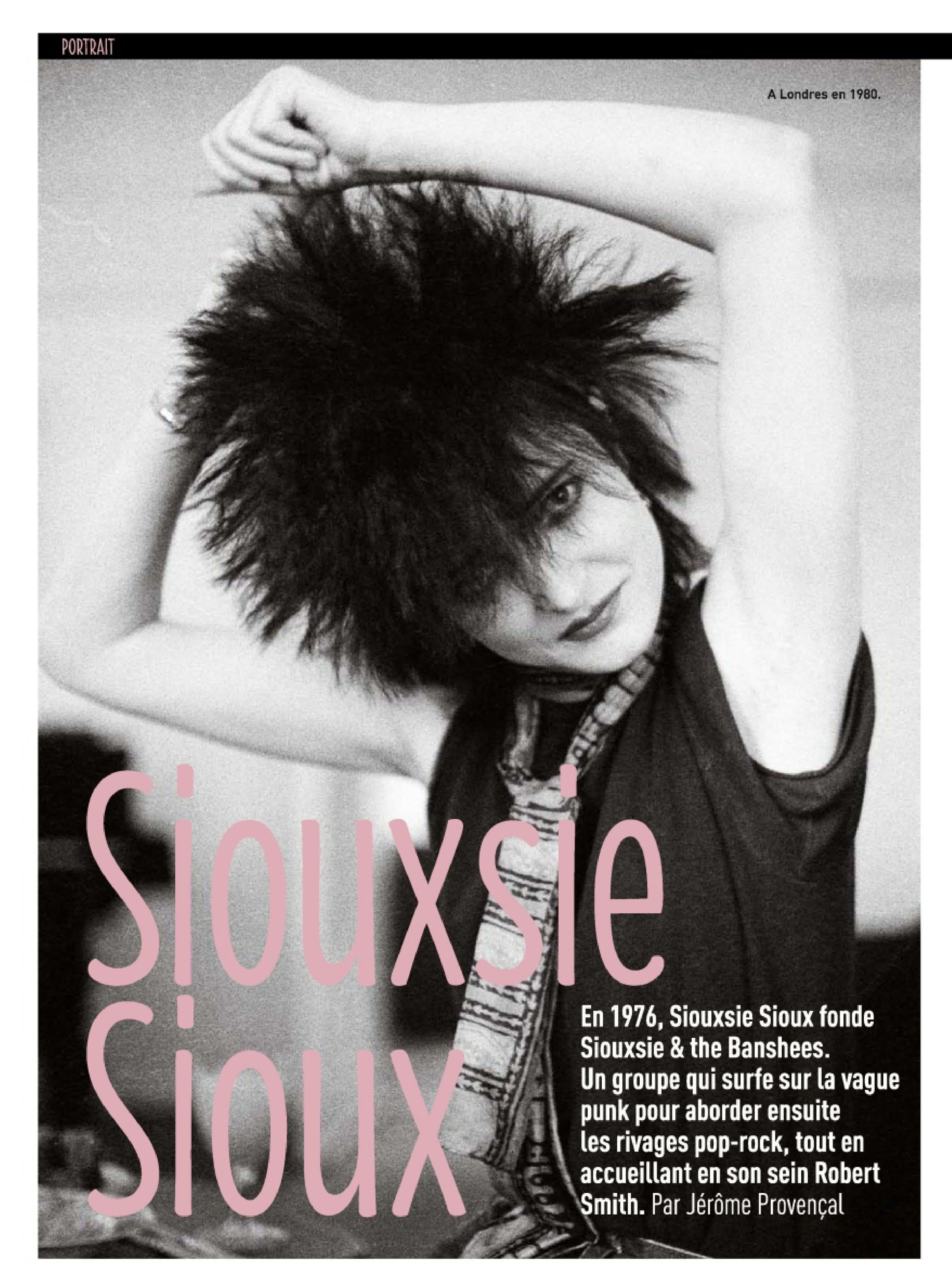
A cette époque, Londres voit également jaillir le courant du nouveau romantisme, dont le glam rock constitue la source d'inspiration principale. Cristallisé autour du Blitz, club situé à Covent Garden, cet éphémère courant (sous-genre de la new-wave) réunit des groupes caractérisés par un goût immodéré pour les synthétiseurs (et le maquillage), dont les membres, bousculant les codes à plaisir, cultivent l'extravagance autant que l'androgynie. Les principaux représentants londoniens du nouveau romantisme sont Spandau Ballet, Japan et Visage, dont le premier album *(Visage)* – sur lequel figure l'inusable hymne *Fade to Grey* – voit le jour en novembre 1980.

New-wave, ska, punk, Northern soul…

Le renouveau de la scène musicale britannique au tout début des années 1980 ne saurait être imputé à la seule Angleterre, même si cette dernière reste largement prédominante. Dans la grande (et tumultueuse) famille new-wave/postpunk en train de se former, se distingue ainsi Associates, duo écossais composé de Billy MacKenzie et Alan Rankine, qui sort son premier album, *The Affectionate Punch*, en août 1980 chez Fiction Records – un certain Robert Smith assurant les *backing vocals* sur le morceau-titre. Plus remarquable encore s'avère *Colossal Youth*, unique (dans tous les sens du mot) album du trio gallois Young Marble Giants, sorti en février 1980 chez Rough Trade : un scintillant joyau de pop-rock minimaliste, avec lequel le groupe, touché par la grâce, semble avoir trouvé le secret de l'éternelle jeunesse.

Dans la Grande-Bretagne de 1980, la fièvre ska – qui s'est déclarée en fin d'année précédente – continue par ailleurs de se propager, via les nouveaux albums de Madness *(Absolutely)* et des Specials *(More Specials)*. Porteur d'une autre fièvre, celle de la Northern soul, un jeune groupe originaire de Birmingham, Dexy's Midnight Runners, décroche la timbale avec son premier album, *Searching for the Young Soul Rebels*. Continuant de porter le flambeau d'un punk chamarré et engagé, The Clash dégaine en décembre 1980 *Sandinista!*, un triple album qui va diviser la critique et dérouter pas mal de fans. Sur un versant plus mainstream, divers albums, plus ou moins marquants, jalonnent l'année : entre autres, *Flesh + Blood* de Roxy Music, *Never for Ever* de Kate Bush, *Scary Monsters* de David Bowie et *Emotional Rescue* des Rolling Stones. C'est également en 1980 que Led Zeppelin se crashe, suite à la mort précoce, le 25 septembre, de son autodestructeur batteur John "Bonzo" Bonham. Les amateurs de rock assourdissant peuvent largement se consoler avec le ravageur *Ace of Spades* de Motörhead, propulsé dans les bacs en novembre 1980. ◗

Dans une Angleterre que Thatcher enserre depuis peu d'une main de fer, c'est tout le Nord, industriel et populaire, qui s'affirme alors comme un vivier majeur.



A Londres en 1980.

Siouxsie Sioux

En 1976, Siouxsie Sioux fonde Siouxsie & the Banshees. Un groupe qui surfe sur la vague punk pour aborder ensuite les rivages pop-rock, tout en accueillant en son sein Robert Smith. Par Jérôme Provençal

Siouxsie & the Banshees a affirmé une identité très forte et façonné un univers musical d'une grande ampleur, partant du postpunk pour aller vers une forme de pop-rock sophistiqué.

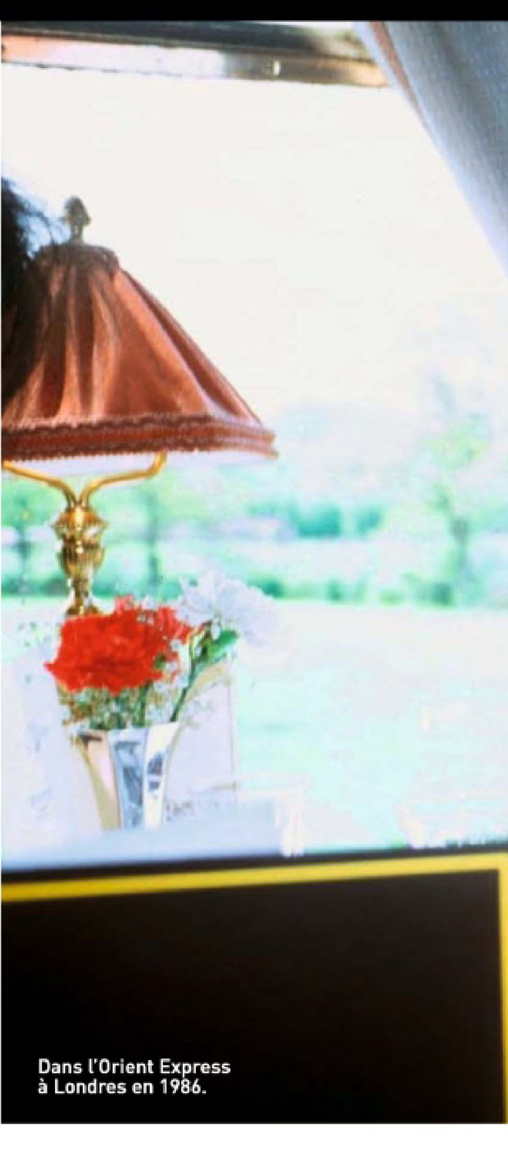
Fille cadette d'une fratrie de trois enfants, née d'une mère anglaise et d'un père belge wallon, Susan Janet Ballion vient au monde le 27 mai 1957 à Chislehurst, dans le district de Bromley en banlieue de Londres, où la famille est venue s'installer après avoir passé plusieurs années au Congo. Rongé par l'alcoolisme, le père n'est plus capable de travailler et passe ses journées à boire reclus à la maison, laissant sa femme subvenir aux besoins du foyer. Les disputes entre eux deux sont fréquentes et violentes. Dans un tel environnement familial, la petite Susan – que plusieurs années séparent de surcroît de son frère et sa sœur – développe tôt un fort sentiment de solitude, aggravé par le rejet que lui inspire la monotonie blafarde de la vie banlieusarde. Ayant simulé une tentative de suicide à 6 ans pour attirer l'attention de ses parents, elle est victime à 9 ans d'une agression sexuelle. Tout cela suscite en elle une défiance profonde à l'égard des adultes et un désir viscéral de révolte. *"J'étais terriblement malheureuse à l'école, je détestais avoir à respecter les emplois du temps, je haïssais le port de l'uniforme"*, confessera-t-elle en 1986 aux *Inrockuptibles*.
Admirative de la force de caractère dont fait preuve sa mère, Susan éprouve des sentiments nettement plus ambivalents vis-à-vis de son père. Lorsque celui-ci meurt, elle est néanmoins violemment affectée : alors âgée de 14 ans, elle développe une colite ulcéreuse qui entraîne une perte de poids importante et nécessite *in fine* une hospitalisation. Régulièrement absente de l'école durant cette période, elle la quitte pour de bon à l'âge de 17 ans. A l'instar de nombreux adolescents britanniques, elle cherche une forme de salut existentiel dans la musique et fréquente assidûment les salles de concert. Elle y croise souvent un certain Steven Bailey, avec qui elle se lie d'amitié – les deux jeunes gens partageant une même passion pour David Bowie, Iggy Pop, T.Rex et le glam rock. Au bon endroit au bon moment, ils vont prendre de plein fouet la gifle du punk.

Bande à part
Ayant jeté leur dévolu sur un groupe londonien encore inconnu, les Sex Pistols, ils décident de les suivre et forment avec quelques autres fans (parmi lesquels le futur Billy Idol) une tonitruante petite bande appelée le "contingent Bromley", en référence au district dont la plupart sont originaires. Adeptes de tenues vestimentaires excentriques, en rupture cinglante avec le bon goût petit-bourgeois, ces joyeux lurons font notamment scandale en France début septembre 1976, en arborant des croix gammées. Peu de temps après, Susan et Steven, de plus en plus titillés par l'envie de faire eux-mêmes de la musique, saisissent au vol l'occasion de participer au 100 Club Punk Festival organisé les 20 et 21 septembre par Malcolm McLaren. Ils montent alors un groupe à la hâte, dans le plus pur esprit *do it yourself*. Complété par Marco Pirroni et John Simon Ritchie (futur Sid Vicious), le groupe – baptisé Suzie & the Banshees – va livrer une prestation totalement improvisée, aussi brève (vingt minutes) que fracassante, la performance de Susan/Suzie marquant particulièrement les esprits.
Loin d'être un éphémère coup d'éclat, l'expérience va se prolonger durablement. Susan se mue en Siouxsie Sioux et Steven devient Steven Severin, tandis que le groupe est rebaptisé Siouxsie & the Banshees. Se joignent à l'aventure le batteur Kenny Morris et le guitariste Peter Fenton – ce dernier, jugé trop conventionnel, étant assez vite remplacé par John McKay. Très remarqué grâce à des concerts de haute intensité, dominés par la présence volcanique de Siouxsie, le groupe fait paraître son premier album, *The Scream*, en 1978. Magistral, cet album constitue une pierre angulaire du postpunk en train d'éclore et marque le début d'une imposante discographie, dont *Kaleidoscope* (1980), le premier enregistré avec le guitariste John McGeoch, et *A Kiss in the Dreamhouse* (1982) sont deux autres sommets.

Une icône postpunk
Arborant un look souvent provocateur, inspiré de l'expressionnisme autant que du cabaret et de l'univers SM, la jeune femme – chevelure noire en pétard, yeux fardés, lèvres écarlates – fait figure de sulfureuse prêtresse électrique (dont Jehnny Beth des Savages est l'une des plus flagrantes disciples) et s'impose comme l'une des grandes icônes de cette nouvelle génération musicale, à proximité immédiate de Robert Smith. Celui-ci, qui n'a jamais caché son admiration pour Siouxsie, rejoindra d'ailleurs temporairement les Banshees lors d'une tournée en 1979 (dont The Cure, camarade de label, effectuait la première partie), et deviendra même le guitariste officiel du groupe de 1982 à 1984.
De *The Scream* à *The Rapture* (1995), onzième et dernier album du groupe (produit par John Cale), Siouxsie & the Banshees a, au gré des changements de personnel, affirmé une identité très forte et façonné un univers musical d'une grande ampleur, partant du postpunk pour aller vers une forme de pop-rock sophistiqué en traversant des sphères aux multiples nuances – notamment gothiques et psychédéliques. Officiellement séparé en 1996, le groupe s'est brièvement reformé en 2002, le temps d'une tournée dont porte trace l'album live *Seven Year Itch*, paru en 2003.
En parallèle, et au-delà, de son parcours avec les Banshees, Siouxsie a donné corps à The Creatures, groupe à la musique polychrome fondée sur la relation voix-percussions – base matricielle augmentée d'éléments divers (par exemple un chœur hawaïen, un piano-jouet ou des percussions hispanisantes) d'un album à l'autre – au total, il y en a eu quatre, de *Feast* (1983) à *Hái!* (2003). Très atypique, ce projet a été mené en binôme avec Budgie, batteur au sein des Banshees à partir de 1979, devenu le principal partenaire musical de Siouxsie ainsi que son partenaire sentimental pendant de longues années : ils se sont mariés en 1991 et ont divorcé en 2007.
C'est également en 2007 que Siouxsie, alors âgée de 50 ans, sort son premier album solo. Simplement signé Siouxsie et intitulé *Mantaray*, l'album creuse le sillon d'un rock teinté d'electro au son (un peu trop) musclé mais à la puissance indéniable. En creux se décèle, par un juste retour des choses, l'influence d'une des grandes admiratrices de Siouxsie, PJ Harvey *herself*. Vénéneuse et teigneuse, la noire diva impressionne tout au long de *Mantaray* par l'étendue de ses capacités vocales et, d'une fougue resplendissante, semble très loin de l'idée même de retraite. Suite à cet album, Siouxsie n'a pourtant rien publié de nouveau, hormis *Love Crime*, morceau composé pour l'épisode final de la série américaine *Hannibal* et commercialisé en décembre 2015.
Partie s'installer quelque part dans le Gers avec Budgie au début des années 1990, elle y vit désormais seule, en compagnie de ses chats et de ses souvenirs. ◗

Un ton au-dessus

The Cure, c'est un son à nul autre pareil. Grâce au timbre de Robert Smith, à l'utilisation d'effets sonores et à la fluidité des compositions, l'œuvre du groupe fait entendre une vibration unique. Par Louis-Julien Nicolaou



Dans l'Orient Express à Londres en 1986.

L'alchimie qui lie un groupe et son auditoire à travers les pays et les décennies pourra être expliquée à l'aide d'analyses psychologiques, sociales ou historiques, en termes de marketing, de plans savamment dressés et de bénéfices soigneusement calculés, ce sera toujours manquer l'essentiel, invisible, quasi indescriptible, qui fait tout cependant : la séduction sonore par laquelle quelques jeunes gens se sont d'abord réunis avant d'attirer à eux des foules mouvantes et multiples. Si The Cure compte parmi ces rares groupes que l'on peut identifier en quelques secondes, quel que soit le morceau que l'on entend d'eux, c'est justement parce que son empreinte sonore est unique. Comme Robert Smith l'a résumé : *"The Cure a créé un son que tout le monde ne peut pas imiter."*
Ce n'est pas seulement le succès de titres comme *Boys Don't Cry*, *A Forest*, *In Between Days* ou *Close to Me* qui permet d'identifier immédiatement ce son. C'est, comme chez les Byrds, Pink Floyd ou les Beatles, un alliage très particulier, une somme de combinaisons dont le détail échappe d'abord, que l'on saisit comme un tout, mais dont il reste possible d'isoler certaines constantes à travers les nombreuses mutations et changements de personnel survenus au sein du groupe.

Une voix, un sanglot

La clé de voûte de cet édifice est incontestablement la voix de Robert Smith, dont le timbre, ambigu comme tout ce qui caractérise le leader de The Cure, paraît à mi-chemin de la voix adulte, comme si la mue avait été brusquement interrompue. Cette voix entonne moins un chant qu'un sanglot, fendu par une souffrance aiguë, un cri qui reste coincé à mourir perpétuellement. La diction même est étrange, plus aisée à copier cependant – c'est sur cette observation que l'on a vu, en France notamment, quelques piètres formations se réclamer non sans effronterie de The Cure.
Etranglée et à jamais empreinte d'adolescence, la voix de Smith se fait le plus souvent attendre, elle ne vient pas, semble impuissante à percer définitivement les lambeaux de brumes lentement tissés par l'ensemble instrumental. Le plus souvent, celui-ci déploie une harmonie étouffée, cloîtrée dans des tonalités mineures et des dissonances ayant perdu tout espoir de résolution. Contrainte de s'en tenir aux fondamentales ou à de courts motifs mélodiques, la basse, sombre grondement obsessif qui élime les nerfs et froisse les humeurs, constitue à l'occasion l'élément le plus puissant de l'orchestre, en particulier quand elle est tenue par Simon Gallup.

Contours flous

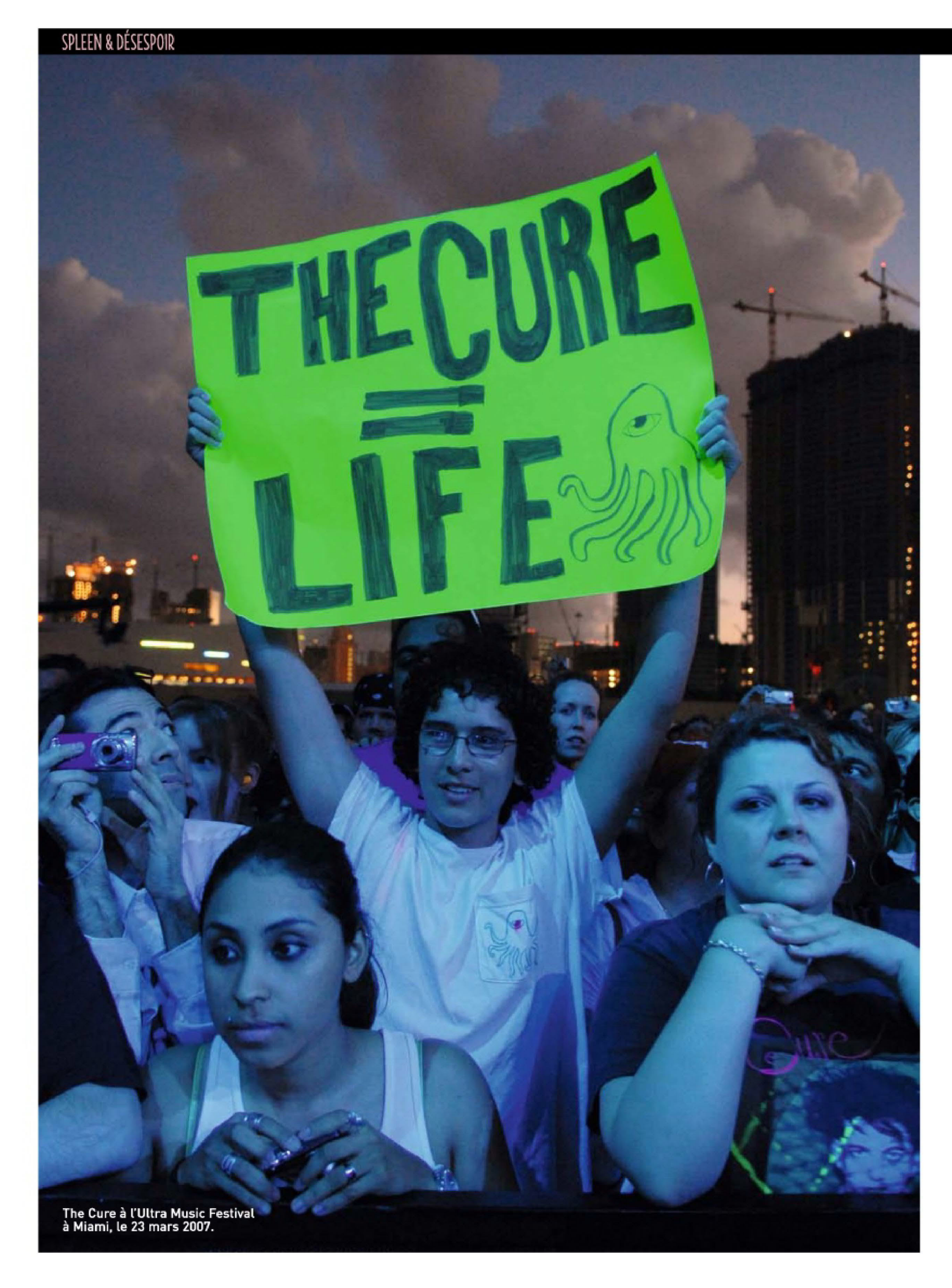
L'absence de découpage en couplets et refrains donne par ailleurs aux chansons les plus fascinantes de The Cure – *A Forest*, *The Funeral Party*, *From the Edge of the Deep Green Sea*, *The Drowning Man* ou *At Night* – l'aspect de lentes déambulations sans péripéties, sans accidents, dans un subconscient obscurément douloureux, semi-coma où la moindre sensation extérieure darde le cerveau de mille aiguilles. Dépouillées



jusqu'à la pauvreté, les mélodies qu'égrène un synthétiseur famélique ou la guitare impressionniste de Smith – l'un des rares musiciens de rock à utiliser une guitare baryton (la Fender VI, dont l'accordage permet d'exploiter un registre plus grave que celui d'une guitare ordinaire) – peuvent fondre en solos maigrelets, simples et tristes comme un sourire d'excuse, que le delay troublera tel un caillou ridant une eau opaque. C'est peu dire que Smith n'est pas avare de cet effet, il tend à en user presque systématiquement, tout comme le flanger, qui donne l'impression d'une rotation du spectre sonore ou d'une vague fluant et refluant sans cesse. Dans la période *cold*, ces filtres agissent aussi bien sur la basse (par exemple dans *The Holy Hour* ou *Cold*) que sur la guitare (*Faith, A Forest...*). Robert Smith n'admire pas Jimi Hendrix pour rien. S'il n'a jamais eu la technique – et sans doute aucune envie de l'acquérir – pour jouer de longs solos orgasmiques, les traficotages sonores du sorcier vaudou l'ont à l'évidence influencé. Phaser, overdrive, chorus, delay, reverb, flanger, harmonizer, voire wah-wah (ainsi dans *The Kiss*), Smith use de tous les effets avec un sens aiguisé de la mesure et de la proportion.

Etranglée et à jamais empreinte d'adolescence, la voix de Smith se fait le plus souvent attendre, semble impuissante à percer définitivement les lambeaux de brumes lentement tissés par l'ensemble instrumental.

Ce traitement "coloriste" affecte non seulement la guitare, mais aussi la basse, les synthétiseurs, voire à l'occasion, la batterie (ainsi les fameux *"khhhhh"* sur la cymbale de *A Forest* pour laquelle, si l'on en croit l'ingénieur du son Mike Hedges, pas moins de sept flangers furent utilisés !). A la grammaire mélodique et harmonique qu'il réduit à presque rien, The Cure tend ainsi à substituer une approche par traitement du son, prolongement naturel de la poésie et des proférations de Robert Smith, exilé définitif de la contemporanéité toujours à arpenter des profondeurs solitaires, souterraines, où le clair perce rarement l'obscur. Le son unique du groupe provient de ce déracinement sans retour et de l'assurance inentamable de son chanteur : celle que la vibration sonore, en deçà de la musique en ceci qu'elle précède tout langage et donc toute entrée en société, constitue l'expression la plus pure, la seule qui soit possible peut-être, de la vie émotionnelle et pulsionnelle de l'être humain. ◗



The Cure à l'Ultra Music Festival
à Miami, le 23 mars 2007.

Chants de désolation

Si The Cure a fait fructifier son esthétique sombre, comme un miroir tendu à une génération d'adolescents, le groupe en a aussi montré l'envers ironique et vital. Par Louis-Julien Nicolaou

A considérer quelques-uns des slogans fondateurs du rock anglais, on pourrait retracer une brève histoire de l'adolescence depuis le milieu des années 1960 jusqu'au début des années 1980. Des *"I can't get no satisfaction"* des Stones et *"Hope I'll die before I get old"* des Who, qui combinaient frustration et révolte juvénile, au *"No future"* des Sex Pistols, c'est tout un désenchantement, un effondrement, que l'on verrait s'accomplir. Au milieu des années 1970, une crise économique et sociétale s'est superposée à celle du passage de l'enfance à l'âge adulte et des pulsions à vouloir changer le monde. Ses effets sont brutaux en Europe, particulièrement dans le Royaume-Uni, où il devient illusoire de croire en de meilleurs lendemains. Il suffit de regarder ce que sont devenues les rock stars rebelles : celles qui ont survécu se sont pour la plupart transformées en businessmen arrogants et vaniteux, traîtres à tout ce qu'ils avaient incarné. La fermeture des usines, le chômage, au loin les Malouines, ici le cynisme et la morosité et, comme le grasseye Johnny Rotten, *"England's dreaming"*... Alors, voilà, on peut bien tous crever, quelle importance ? C'est ce que lance Robert Smith dès le premier vers de *One Hundred Years*, la terrifiante ouverture de *Pornography*. *"It doesn't matter if we all die"*, opacité de fin de tunnel, désespoir sans rémission, l'existence insignifiante jetée en pâture à la mort.

Les fleurs du mal

Le désespoir n'a pas vocation à faire génération. Cela vous prend traîtreusement, dans la solitude, et puis ça vous ronge à petit feu jusqu'à vous engloutir. Robert Smith est suffisamment éduqué aux frénésies du siècle passé pour ne rien ignorer de ses complaisances. Au début des années 1980, marqué par la pendaison de Ian Curtis, fragilisé par la prise de drogues, obsédé de morbidités, il se cogne la tête aux murs capitonnés d'un mal-être sincère sans doute, mais dont il ne veut pas se défaire du moment qu'il s'avère fécond en poésie et en musique. Cette lutte avec un désespoir tenace aux prétentions absolutistes fonde l'esthétique radicale, d'une froideur d'acier, d'une crudité de pièce de boucherie, de la trilogie *cold*. Etrangement, The Cure s'y montre en phase avec son temps, d'ennui et de haine, de rage et d'impuissance, mais aussi complètement en décalage avec lui. Car Robert Smith n'est pas Sid Vicious, il n'est pas le vilain symptôme d'une vilaine époque. Lui émerge d'une féerie funèbre, et cette sorte d'embrassade haineuse à la mort qui ouvre *Pornography*, son album le plus malsain, le plus dérangeant, n'est en rien une protestation sociale ou générationnelle. L'héroïsme nihiliste de Smith est ailleurs, dans le ressassement d'un désespoir sans lueur, parfaitement opaque, fondateur d'une esthétique éprouvante mais viscérale. Hissé jusqu'à l'art de (mal) vivre, ce désespoir séduit pourtant, et même de plus en plus. On voit des corbeaux trempés s'évader de leur cimetière de marché aux Puces pour broyer collectivement du noir aux concerts de The Cure, attendant que le pire arrive.

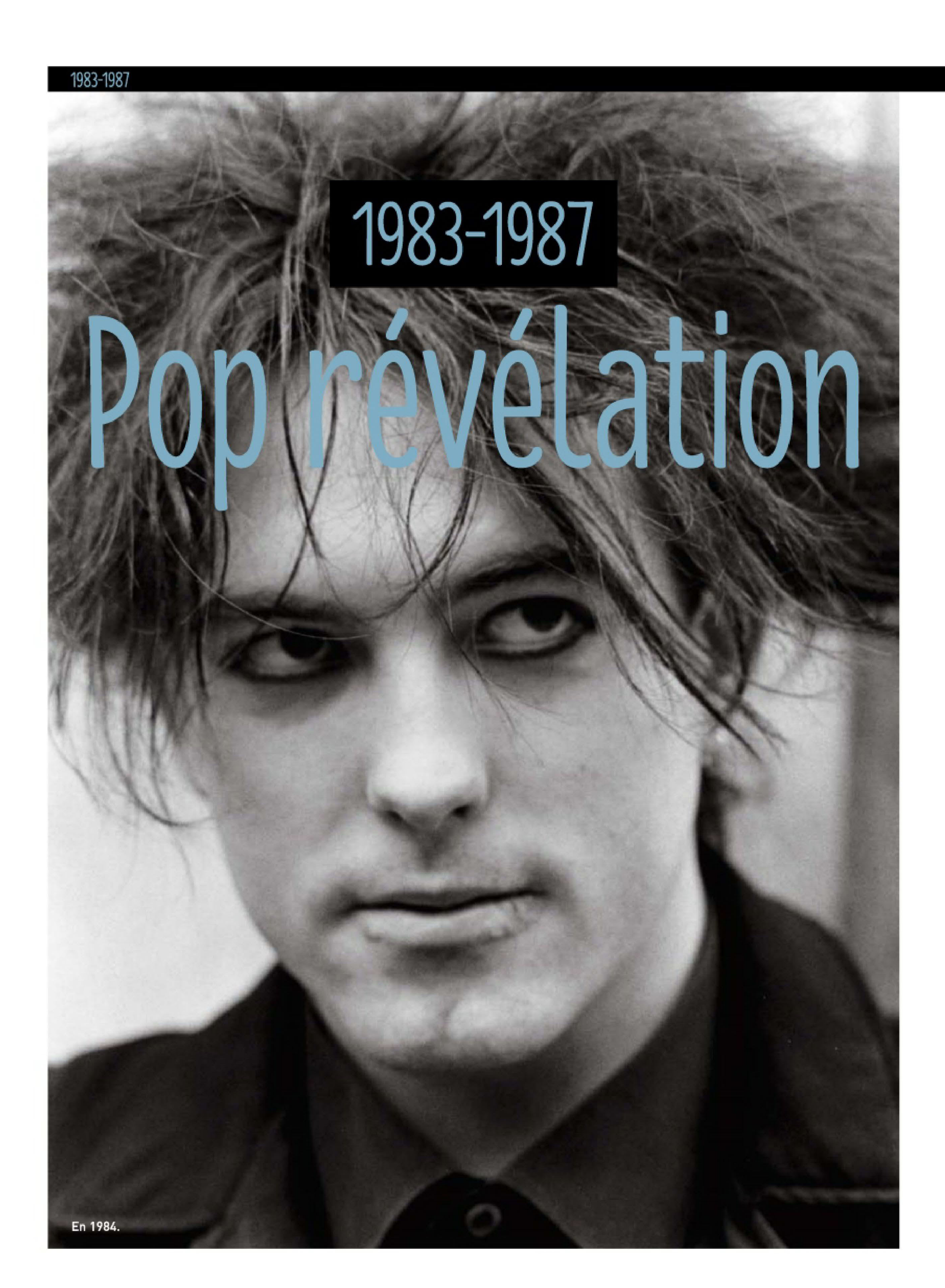
Tandis que le suicide du chanteur de Joy Division avait traumatisé ses fans par son aspect brutalement anodin, médiocre au sens littéral du terme, il semble que, insidieusement, ces adulateurs attendent de Smith un sacrifice plus visible, plus spectaculaire, comme une apothéose gothique. Peut-être pas précisément un suicide, mais enfin, mourir en martyr, n'est-ce pas la seule gloire véritable dont on puisse auréoler une rock star, qui plus est lorsqu'elle a des allures de cadavre camé et exsude de ses pupilles dilatées et de sa bouche exsangue les vers d'une torture froide, d'une absence à soi insupportable et qui vous dévore les tripes ? Là pourrait être la véritable pornographie qui fonde l'album du même nom, dans cette exigence larvée d'un sacrifice auquel Smith ne veut pas répondre. *"Les gens voulaient que je meure,* dira-t-il. *J'ai su cela beaucoup plus tôt, mais c'est à cette période que cela se révéla de façon flagrante."*

Un malentendu

De *Faith* à *Pornography*, The Cure laisse le fiel suppurer d'une musique blessée, l'enfer couler en une infection horrifique. Mais il veut rester le seul artisan de son supplice. Comme Dylan en son temps, son leader va bientôt refuser nettement de jouer aux prophètes boucs émissaires. *"Il faut être complètement idiot pour croire en quelqu'un comme moi"*, indique-t-il à la télévision française en 1985. Et, encore, en 2012 : *"Je préférerais mourir plutôt que de me considérer comme un exemple."* En concert, *"It doesn't matter if we all die"* devient une ironie lancée en levant le menton, comme pour tendre à une partie de son public le miroir de sa propre obscénité. S'il se lit encore ici et là que *Pornography* est un monument de glace noire, un bloc de ténèbres, pour les premiers concernés, il a pu constituer un sursaut de vie. *"Beaucoup de gens ont pensé que j'allais me suicider après* Pornography, reconnaîtra Smith. *Je suis au contraire convaincu que j'aurais mis fin à mes jours si nous ne l'avions pas enregistré."* Bientôt, il va même montrer pour de bon l'envers ironique de l'affaire en s'attelant tout seul au très pop *Let's Go to Bed*. Cette fois, l'effroi de son public batcave ne tiendra pas de la comédie. La vie, rien que la vie, semble ricaner Smith. Eh oui... Le malentendu n'est pas pour autant réglé. Il perdurera bien au-delà de cet épisode où le meneur de The Cure enfonçait le clou dans le suaire *cold* comme pour mieux exorciser sa propre crucifixion. On le verra se profiler de nouveau dans les années 1990 et 2000, lorsque de nouveaux fans se presseront à ses concerts comme à une fête des morts... et ne trouveront qu'un excellent groupe de rock, généreux sur scène, encore fiévreux, et un Robert Smith toujours aussi désireux de partager non son désespoir supposé mais sa poésie, sa musique et rien d'autre. ◗

1983-1987

Pop révélation



En 1984.

En 1983, à bout de souffle, Robert Smith réinvente son groupe en choisissant la voie pop. Et rencontre un succès phénoménal en Europe.

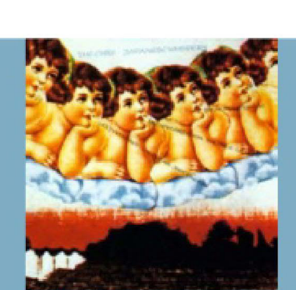
Par Vincent Brunner

Peut-on vivre une crise de la quarantaine alors qu'on a 25 ans ? Malgré l'absurdité évidente de l'énoncé, c'est bien le sentiment de Robert Smith qui, lessivé, entame 1984 dans un état d'hébétude inquiétant, proche de la perte de contrôle. *"J'ai parfois l'impression d'être dans un jeu vidéo d'aventure avec plein de gens qui me font avancer sur un gigantesque échiquier"*, déclare-t-il au journal anglais *Number One*, camouflant son désarroi derrière un clin d'œil ludique. Depuis la désintégration du groupe qui a enregistré *Pornography*, Robert a choisi la fuite en avant, comme s'il cherchait à se disperser pour mieux disparaître et (s')oublier. Par fidélité à son ami Steven Severin, il tient la guitare au sein de Siouxsie & the Banshees tout en cherchant, simultanément, à réinventer son propre groupe en grande souffrance. The Cure ressemble en effet à une coquille vide qui lui renverrait l'écho de sa propre voix.

D'abord, Lol Tolhurst a tellement sombré dans l'alcoolisme qu'il a fallu le déloger de la batterie. Remplacé par Andy Anderson, il se réfugie derrière les claviers où il essaie – en vain – d'être productif. Coproducteur de *Pornography* et homme de studio, Phil Thornalley a hérité de la basse, mais le fantôme de Simon Gallup, son prédécesseur, lui fait de l'ombre. Le pire dans tout ça, c'est que The Cure est sur le point de devenir plus populaire que jamais. La faute aux trois singles *Let's Go to Bed, The Walk, The Lovecats* qui, réunis au sein de *Japanese Whispers*, font goûter au groupe un succès inédit : pour la première fois, il entre dans le classement Billboard des meilleures ventes américaines – un comble pour Smith. Avec ces chansons faciles – et surtout l'impersonnelle rengaine synthétique *Let's Go to Bed* –, il a voulu répondre de manière sarcastique à son manager Chris Parry. Celui-ci réclamait une nouvelle direction, plus accessible et pop, Smith lui a donné satisfaction et s'est lui-même piégé. Loin de son image de formation ombrageuse et torturée, The Cure pourrait parler au plus grand nombre ?

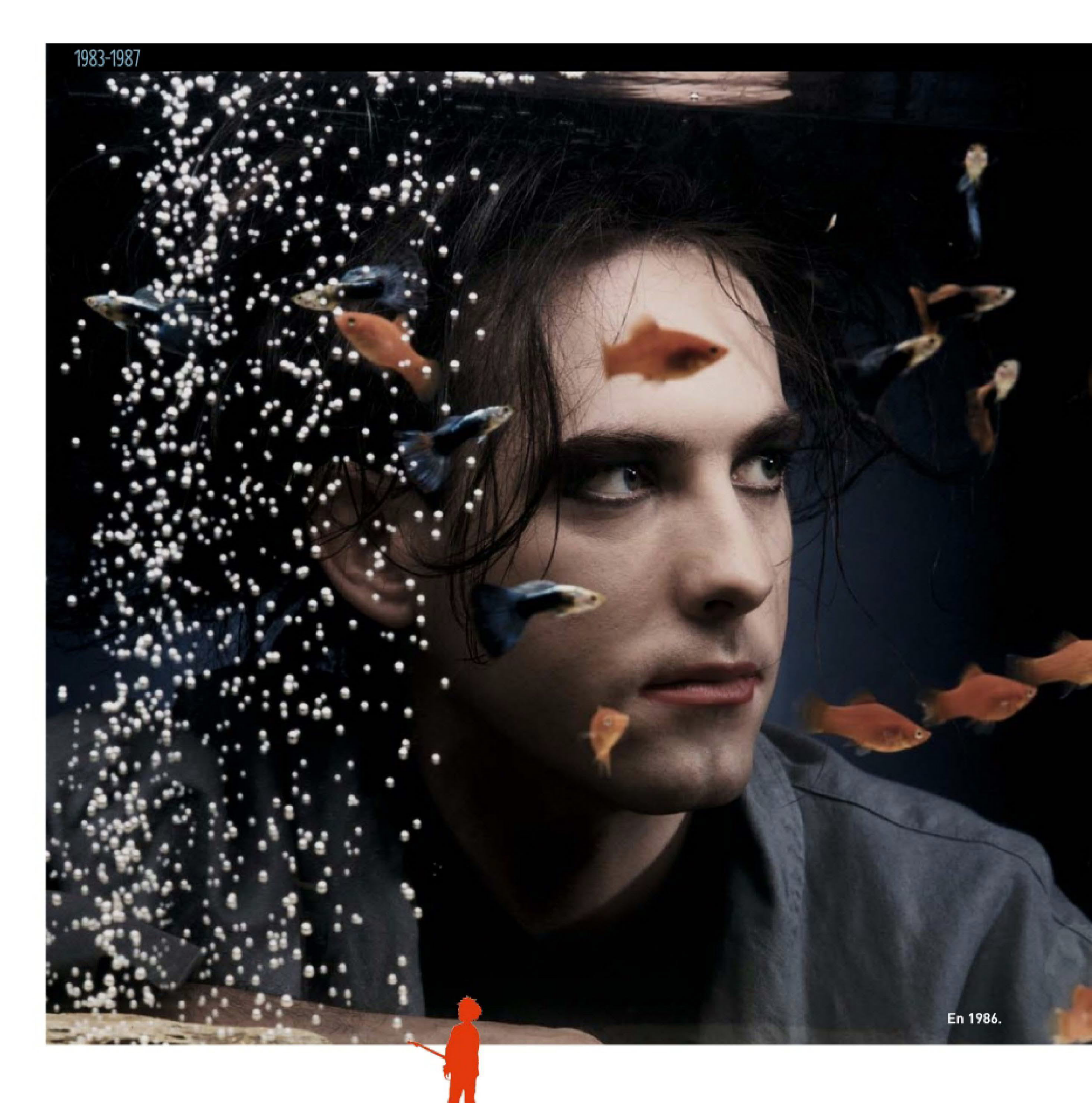
Over the top

Le plus gros souci de Smith vient du don d'ubiquité qui lui fait défaut. Robert est littéralement obligé de se dédoubler s'il veut tenir son engagement auprès des Banshees. Ceux-ci enregistrent *Hyæna* dans le studio de Pete Townshend à Twickenham, alors même que The Cure doit graver son nouvel album à la campagne près de Reading. Pendant plusieurs semaines, les sessions vont ainsi se chevaucher, obligeant Smith à sauter d'un taxi à l'autre, à étirer son emploi du temps au-delà du raisonnable. A cette époque, The Cure se résume à un trio – Thornalley s'est absenté pour produire Duran Duran –, et les autres membres, Lol Tolhurst et Andy Anderson, patientent en picolant vu qu'ils sont logés dans un pub. Quand Smith les rejoint, c'est vers 2 heures du matin, après quelques verres pour se mettre en condition, que le trio se met au travail. Enfin, plutôt un duo flanqué d'un boulet. Si les sessions d'enregistrement de *The Top* s'avèrent spécialement usantes pour Smith, c'est parce qu'il doit jouer de tous les instruments. OK, Anderson assure derrière sa batterie, mais Tolhurst, totalement imbibé, se révèle HS. Ce qui, rétrospectivement, fera dire à Smith que, dans la discographie de The Cure, *The Top* s'approche le plus de l'œuvre solo déguisée. Il ajoutera d'ailleurs que, selon lui, il s'agit du pire album de son groupe. Un avis un peu injuste. Malgré son état de fatigue aussi physique que mental, il a réussi à constituer une collection de chansons psychédéliques qui tire sa cohérence de son étrangeté. Mis à part l'énervé *Shake Dog Shake*, qui prendra en live une dimension encore plus abrasive, *The Top* voit Smith s'aventurer hors de sa zone de confort, s'inspirant par exemple de la découverte du mur des Lamentations pour *Wailing Wall*, où il sort des drôles de sons d'une flûte. Quand, en avril 1984, The Cure présente en position assise le single *The Caterpillar* dans le show télé de référence *Top of the Pops*, Smith ▶▶▶▶



Japanese Whispers (compilation, 1983)

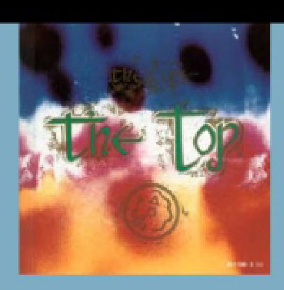
Déclencheuse d'un virage pop mieux assumé dans le futur, cette compilation revient sur la période où Robert Smith, épuisé par *Pornography*, cherche un sens à sa vie et à sa carrière. Sont réunis ici les trois singles qui lui ont fait goûter au hit-parade en 1982 et 1983, *Let's Go to Bed, The Walk* et *The Lovecats*. Plus que ces tubes un peu datés et interprétés sans trop de conviction (*The Lovecats* excepté), on appréciera surtout leurs faces B, telles que *Speak My Language* ou la très belle *Lament*. **V. B.**



En 1986.

'The Top' par Robert Smith

"Pour 'The Top', Simon et moi avions été tellement liés à l'origine qu'une fois séparés il était très difficile de se retrouver. D'une manière générale, c'est la musique qui décide de qui est dans le groupe, et non le contraire. Mais une fois les gens dans le groupe, ils ont une influence sur la musique. Si 'The Top' est si différent de 'The Head on the Door', c'est à cause des gens du groupe et non à cause de la composition des morceaux. Si le groupe actuel avait enregistré 'The Top', ce serait un bien meilleur album, car j'ai été forcé de tout faire moi-même, il était devenu une sorte d'obsession. A l'époque, je ne savais pas s'il était bon ou mauvais, je le considérais parfois comme brillant, le lendemain comme épouvantable. Je ne suis pas satisfait de cet album. 'Shake Dog Shake' est, je crois, l'un des meilleurs morceaux que j'aie jamais écrits, textes et musique. D'autres morceaux de l'album sont vraiment bons, comme 'Bird Mad Girl', mais ils n'étaient pas joués par un groupe : on jouait séparément, je faisais plusieurs instruments. Dès la deuxième semaine d'enregistrement, il est devenu très ennuyeux pour moi, il n'avait pas de spontanéité. Le grand défaut de ce disque, c'est que les morceaux sont beaucoup trop lents." Entretien 1986 Christian Fevret & Bruno Gaston



The Top (1984)

Chez les fans de la première vague (froide), après le tsunami disco-pop de *Let's Go to Bed*, ce sixième album fut une nouvelle douloureuse épreuve à traverser – une de trop pour certains, qui laisseront le groupe ici et le récupéreront éventuellement avec *Disintegration*. Passe encore la pochette façon dégueulis chez Ripolin, l'agaçant single "chenille qui redémarre" *(The Caterpillar)*, l'embauche de bourrins de studio pour palier l'absence décidément problématique de Simon Gallup à la basse... *The Top* révèle un étrange malaise bien plus profond chez Robert Smith : pour la première fois il s'amuse ! Il picole et il rigole, Bobby. Merde alors, nous qui comptions sur lui pour insuffler un peu de sinistrose (et donc de fragilité, de vulnérabilité) dans l'hédonisme artificiel des années 1980, le voilà qui s'adonne comme les autres à ces jeux superficiels de la new-wave de l'époque, mélange d'exotisme de bazar et de simili-psychédélisme tape-à-l'œil.
Encore grinçant aux extrémités – l'abrasif *Shake Dog Shake* en ouverture, le très magnétique *The Top* en finale, seul authentique sommet du disque –, l'album présente un visage certes plus affable et aguicheur de The Cure que *Faith* ou *Pornography*, mais la plupart des chansons n'ont rien dans le bide et se contentent de faire dans l'ornemental, la peinturlure à peine stylisée.
Il faut dire que *The Top* fut conçu durant une période où Smith découchait plus souvent qu'un chat de gouttière : chez Siouxsie & the Banshees *(Hyæna)* et dans la garçonnière The Glove qu'il avait fondée avec le batteur de ces derniers, Steve Severin. De chez les Banshees il ramène d'ailleurs cette manie fâcheuse de faire des motifs et de broder des chansons autour comme s'il s'agissait d'un artisanat de tapissier. Voire parfois de pâtissier. Il greffe ainsi de molles guitares espagnoles sur le très poppy *Bird Mad Girl*, dépose d'inutiles guirlandes orientales sur *Wailing Wall* (qui, sans ça, aurait été une sacrée belle chanson), sort la flûte des Andes sur *Dressing Up* et, comble du kitsch, une fanfare militaire XVIIIe sans doute inspirée de Barry Lyndon sur le risible *The Empty World*. Mais derrière ces décors grossiers il n'y a pas grand-chose, et le roi est nu. On dit que Smith s'amuse, mais la farce est saumâtre, l'entrain lugubre, et la dépression alcoolique plus très loin.
The Top, très vite rebaptisé "The Flop" par les Curistes, marquera le premier véritable échec artistique de The Cure sur la longueur d'un album, nous écœurant du groupe pour un moment. Même les convertis de la dernière heure qui dansaient l'année d'avant sur *The Lovecats* boudèrent ce disque enflé et laborieux.
Christophe Conte



'Concert' par Robert Smith

"C'est juste un album live. Il y a très peu d'albums en public que j'apprécie vraiment. Le seul que j'aie écouté de manière assidue est celui de Jimi Hendrix à l'île de Wight... Il y a quelque chose de vraiment captivant. Nous avons fait le nôtre parce que, à ce moment-là, il existait une trentaine de pirates du groupe. La chose qui m'a décidé est l'écoute d'un bootleg de New Order : c'était la plus horrible des choses que j'aie jamais entendues, et j'ai pensé que la même chose devait exister pour The Cure. On a donc décidé de sortir un disque live très cheap, enveloppé comme un pirate, juste pour que les gens qui le désirent puissent écouter les chansons en public, avec tous leurs petits détails excentriques. De cette manière, on avait au moins le contrôle du son des chansons. Le disque n'est pas si mauvais que ça, il est meilleur que bien des disques live, mais ce n'est pas mon album préféré." Entretien 1986 Christian Fevret & Bruno Gaston

A l'instar de la maquette instrumentale nommée 'In Between Days', très mélodique et accrocheuse, Smith cherche à emmener The Cure sur un terrain plus pop et partageur.

apparaît d'ailleurs sans guitare mais avec un violon sur les genoux.

La noirceur sous les couleurs

Plus épuisé que jamais, Smith ne s'est pas encore extirpé de sa situation schizophrénique. *The Top*, où Tolhurst est crédité pour quelques paroles et un vague *"autres instruments"*, et *Hyæna* arrivent dans les bacs en l'espace de quelques semaines. Au moment où Siouxsie & the Banshees sollicitent sa participation à une série de dates américaines, Robert sort son joker et va consulter un médecin qui lui fournit un certificat médical. Lâché par son corps qui se met à trembler et à peler (!), il choisit la voie de la sagesse (de la survie ?) et se consacre désormais exclusivement à The Cure. Sa petite forme ne l'empêche pas de partir sur la route pour une tournée mondiale.
En octobre, alors que sort le premier album live du groupe, la présence d'Andy Anderson devient problématique. Déjà au cœur d'un imbroglio à Nice (il a pété les plombs après que le vigile de l'hôtel l'a aspergé de lacrymo), celui-ci laisse éclater sa colère de manière inexplicable après un concert à Tokyo et met sa chambre à sac. Pour Smith, il semble urgent de confier la batterie à quelqu'un de plus serein. Boris Williams, un pro à la frappe énergique qui a joué pour les proprets Thompson Twins et Kim Wilde, remplace Anderson au pied levé. Pas forcément fan de The Cure, il s'intègre vite, d'autant qu'il apprécie le mode de vie de Smith & Cie, plus rock'n'roll et alcoolisé que celui de ses anciens clients. A la fin de la tournée, Chris Parry règle le cas de Phil Thornalley. Pas à l'aise sur scène, préférant l'ambiance feutrée du studio à la vie sur la route plus exigeante, Thornalley s'est retrouvé bassiste à plein temps de The Cure par accident, suite au clash entre Smith et Gallup. Miracle : les deux viennent de se réconcilier. Il ne reste plus qu'à signifier à Thornalley sa rétrogradation. Parry lui propose d'être seulement ingé son



The Head on the Door (1985)

Après avoir enregistré sa trilogie infernale puis tenté un virage pop, histoire de remettre un peu de lumière dans la maison *(The Top)*, The Cure semble arriver à un point névralgique de sa carrière. Quel chemin prendre alors ? Comment continuer à vivre ? Instinctivement, Robert Smith semble trouver la réponse dans un mélange astucieux de toutes ses personnalités musicales. *The Head on the Door* est en effet un album aux mille facettes, aux mille atmosphères. Un disque de synthèse qui résume en une poignée de morceaux tout ce que The Cure a tenté d'accomplir jusque-là, tout en ébauchant d'autres pistes, empruntées aux musiques et aux traditions les plus variées.
On y trouve ainsi de vrais bijoux pop comme *In Between Days* ou *Close to Me*, mais aussi des perles sombrement nacrées, à la manière de *The Blood* ou *A Night like This*. Et même s'il ne frôle pratiquement jamais la beauté ombrageuse des moments les plus hantés du groupe, *The Head on the Door* n'en est pas moins un bel album de rock bigarré qui va permettre à Robert Smith d'imposer entièrement sa vision musicale, sa manière de dire, de chanter, de décrire le monde. Dans ses chansons, devenues ici un peu moins glauques, un peu plus mordorées et enjouées, toute une génération de gamins va commencer à se reconnaître – et se mettre, aussi, à adopter l'apparat du chanteur au pied de la lettre.
Ainsi, en apprenant à écrire de vrais tubes, Robert Smith est aussi devenu l'épouvantail attitré de la new-wave. Un état de fait qu'il semblait d'ailleurs avoir prédit dans la plus belle chanson de l'album : une ritournelle ralentie, une élégie prenante baptisée *Kyoto Song*, dans laquelle il évoque un réveil abrupt en pleine nuit après un cauchemar, découvrant un corps étranger à ses côtés. Un peu comme s'il voyait, tout près de lui, le cadavre encore brûlant du Robert Smith de *Seventeen Seconds*, *Faith* et *Pornography*. *The Head on the Door* est donc bien cela : le disque d'un ressuscité tentant d'échapper aux souvenirs de sa première mort.
Joseph Ghosn

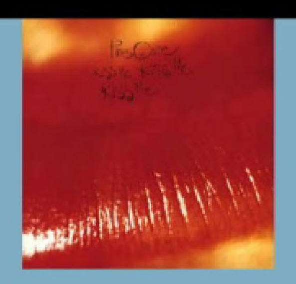
Lol Tolhurst, Boris Williams, Robert Smith, Porl Thompson et Phil Thornalley en 1984.

© Paul Natkin/WireImage/Getty Images

▶▶▶▶ du prochain album, un rôle qu'en fin de compte il ne tiendra même pas.
Au printemps 1985, The Cure revient en studio. Cette fois-ci, Robert n'a pas à se démultiplier ni à s'épuiser : il peut se reposer sur les autres qui, à part Tolhurst dont l'état ne s'est pas amélioré, se révèlent fiables et créatifs. D'autant que le guitariste Porl Thompson vient à nouveau grossir les rangs d'un groupe qu'il a contribué à créer. Viré juste avant que The Cure n'enregistre son premier album, Porl, pas rancunier, n'en est jamais resté très éloigné. Il a accompagné The Glove, le projet récréatif de Smith et de Severin, pour quelques prestations télévisées, joué un peu de saxophone sur *The Top* et a suivi le groupe pour la tournée suivante. Robert dispose pour la première fois depuis *Pornography* d'un véritable gang à même de l'accompagner et de l'aider à exprimer sa vision musicale. Pour la première fois dans l'histoire de The Cure, Robert a en effet écrit les nouvelles chansons seul, à la maison, sans aucune implication extérieure.
Le moral certainement regonflé par l'afflux de sang neuf (Williams) et le retour de complices (Gallup, Thompson), il compose sans ornière en ayant en tête des envies de fantaisie et de transgression. A l'instar de la maquette instrumentale nommée *In Between Days*, très mélodique et accrocheuse, il cherche volontairement à emmener The Cure sur un terrain plus pop et partageur. Mais il n'envisage pas pour autant d'occulter ses obsessions, ses thèmes fétiches. Plutôt que de singer les succès des autres dans des copies sans âme (comme sur *Let's Go to Bed*), il étrenne une recette inédite : maquiller ses états d'âme et sa mélancolie



naturelle de couleurs bariolées, cacher la noirceur de certaines paroles sous un fond de teint et des gimmicks irrésistibles tels que la rythmique sensuelle de *Close to Me*. Cette renaissance artistique s'explique aussi par l'utilisation de nouveaux jouets comme le synthé numérique Yamaha DX7.
Excité par un champ des possibles encore inexploré, il compose avec une facilité déconcertante. *"Des chansons comme* Close to Me *et* Six Different Ways *sont pratiquement nées sans que j'intervienne"*, se souviendra-t-il. Lâché dans la nature en août 1985, précédé par le single *In Between Days* et promu par des vidéos inventives de Tim Pope, *The Head on the Door* met peu de temps à rencontrer un large public. S'opère alors un radical changement de statut : le secret pour amateurs de cold ▶▶▶▶

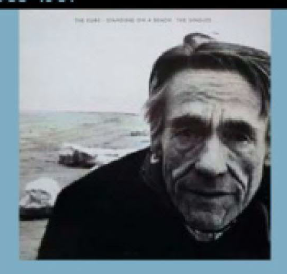


Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me (1987)

Pour un groupe qui a souvent pratiqué la monochromie musicale et l'austérité, ce double album a été une révolution, l'équivalent de ce que *The White Album* ou *Sandinista!* ont respectivement pu représenter pour les Beatles ou les Clash. Une exploration tous azimuts, un réjouissant lâcher prise. Résultat de semaines de sessions dans le cadre douillet de Miraval, en Provence, *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me* laisse entendre le gang new-wave, alors en pleine possession de ses moyens, créer sans tabou et sans hiérarchie – pour la première fois, chacun a impulsé, maquetté, proposé, plutôt que de s'en remettre au leader. Cette conception largement démocratique aboutira à une œuvre aux facettes si diverses qu'il est impossible de l'embrasser après avoir écouté d'un bloc ses dix-huit plages.
Après *The Kiss* en introduction, postpunk noisy sans compromis (Smith y chante après quatre minutes de guitares en furie), The Cure suit une inspiration élastique qui l'amène à se métamorphoser d'une chanson à l'autre, jusqu'à mettre les pieds sur le dancefloor *(Why Can't I Be You?)*. Le groupe s'autorise une variété d'émotions inédite, passant de la colère à la tendresse (le sublime single *Catch*), du groovy *Hot Hot Hot!!!* à la ballade *One More Time* pleine de spleen. Les chansons atmosphériques aux instrumentations touffues (d'où émerge souvent le saxophone de Porl Thompson, plus tranchant que d'habitude) voisinent ainsi sans heurts avec des titres plus directs et pop tels que *Just like Heaven*, dont la version instrumentale a longtemps été le générique de l'émission *Les Enfants du rock*. Cette démonstration d'exubérance mêlée de mélancolie se clôt par le combattif *Fight*, qui évoque le Led Zeppelin orientalisant de *Kashmir*. Groupe-caméléon, The Cure parvient à s'épanouir dans ce géant jeu de rôle musical sans perdre son identité ou son âme. Depuis, la discographie du groupe a perdu ce grain de folie qui rend mémorable *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me*, ce labyrinthe musical dans lequel s'égarer reste source d'ivresse trente ans après sa sortie. **V. B.**

'The Head on the Door' par Robert Smith

"Contrairement à 'The Top', nous discutions énormément des morceaux. Beaucoup de choses sont arrivées dans le studio : il y avait cinq personnes qui participaient au disque, donc cinq idées différentes sur tout, on laissait les autres suggérer les choses.
C'est vraiment une collection de chansons et non un album d'humeur. Nous voulions que chaque chanson soit écrite et jouée comme un single, que chaque chanson puisse être écoutée hors de son contexte, ou à côté d'autres musiques. 'A Night like This' et 'Close to Me' sont aux deux extrémités du spectre musical : l'une sonne comme du heavy metal américain, l'autre comme de la pop anglaise excentrique à la XTC. C'est pourquoi je prends autant de plaisir, je sais que bien que nous fassions des choses très éclectiques, les gens nous écouteront toujours. Ça aurait été horrible si nous n'avions connu la réussite qu'à cause de 'The Walk' ou de 'The Lovecats', ça aurait été un échec – les plus vieux fans de The Cure nous considèrent toujours comme le groupe qui a enregistré 'Killing an Arab', 'A Forest' ou 'Charlotte Sometimes', tout autant que le groupe qui a fait 'In Between Days' ou 'The Lovecats'. Cet album est une étape importante de notre carrière." Entretien 1986 Christian Fevret & Bruno Gaston



Standing on a Beach: the Singles (compilation, 1986)

Quand il consent au premier best-of de son groupe, Robert Smith garde la main sur l'esthétique et l'éthique de son groupe. D'abord, il choisit un pêcheur à la retraite pour occuper la pochette. Surtout, il pense aux fans avec une version rafraîchie de *Boys Don't Cry*, un mix différent pour *A Forest*, l'inclusion de l'entêtant *Charlotte Sometimes*, jamais publié sur un album. Sur la version K7 est ajoutée une sélection de B-sides des singles tandis que le CD a droit à quatre morceaux en plus. Quel que soit le support, une bonne introduction. **V. B.**

'Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me' par Robert Smith

"Cet album est divertissant, volontairement plaisant. Lorsque nous avons commencé à enregistrer, je me suis rendu compte que ce serait probablement un album double, et je sentais l'aboutissement de quelque chose sur quoi nous travaillions depuis nos débuts. C'est encore similaire à 'The Head on the Door' et à tout le reste, à cause de la composition du groupe, de la manière dont les morceaux vivent sur les disques : bien meilleurs, mais toujours sous la même forme. Cet album est volontairement un plaisir, un divertissement. Mais il existe beaucoup de musiques qui me plaisent et vers lesquelles je n'ai jamais entraîné le groupe, qui sont très difficiles, même si parfois nous les avons effleurées. Je crois qu'il serait stupide de faire un autre disque dans cette lignée : nous ne pourrions pas en faire de meilleur, ce ne pourrait être qu'un remake de 'Kiss Me'. Ce serait nous installer, ce qui serait terrible. Nous sommes condamnés à faire quelque chose de totalement différent, sinon nous ne ferons pas d'autre disque." Entretien 1987 Christian Fevret

▶▶▶▶ wave est définitivement éventé, The Cure devient un phénomène global. Partout des adolescents copient le look de Robert (rouge à lèvres légèrement baveux et cheveux en pétard) et forment une étrange armée de clones.

Big in France

L'heure de la reconnaissance a sonné, et la sortie en mai 1986 de la compilation *Standing on a Beach*, conçue par un Robert Smith protecteur, permet aux néophytes de rattraper leur retard. A l'occasion du tournage d'une vidéo pour une version remixée de *Boys Don't Cry*, Smith et Tolhurst recroisent Michael Dempsey, le premier bassiste. Cet interlude nostalgique ne dure pas longtemps, le présent reprend vite ses droits avec la *love story* aussi récente, inexplicable que passionnée entre le groupe et la France. Objet d'une véritable idolâtrie, The Cure y vend 200 000 exemplaires de *The Head on the Door* et passe même deux fois dans une émission de variété familiale, *Champs-Elysées*. *"Ils ont encore un look qui va plaire à ma mère"*, lance d'ailleurs un Michel Drucker résigné. Signe que le coup de foudre n'a rien d'une passade, le triomphal tour du monde va se terminer dans le cadre majestueux du théâtre antique d'Orange en août 1986. Robert Smith a-t-il pris goût à la gastronomie française ?
En tout cas, il veut connaître la vie de châtelain : il décide d'enregistrer le prochain Cure à Miraval, propriété provençale transformée en confortable studio d'enregistrement par le jazzman Jacques Loussier. *"Ça ressemble plus à une maison de repos qu'à un studio"*, plaisantera Smith dans l'émission *Rock Report*. Ce décrochage constitue une anomalie : jusqu'alors, à part pour le single *The Lovecats* mis en boîte à Paris lors d'une halte de trois jours, il a privilégié les studios anglais.
Au château de Miraval (qui, vingt ans plus tard, sera acheté par le couple Angelina Jolie-Brad Pitt), entourés par 400 hectares de pinèdes et de vignobles, les cinq membres de The Cure vont pouvoir être au calme et s'atteler à la suite forcément attendue de *The Head on the Door*.
Pour éviter de se répéter et provoquer une saine émulation, Smith opère une mini-révolution. Persuadé qu'il n'a jamais été aussi bien entouré, il sollicite les autres. Chacun est invité à présenter ses compositions personnelles qui seront ensuite écoutées, décortiquées et notées. Après avoir failli être une dictature, The Cure s'ouvre à la démocratie. Ce mode de fonctionnement a comme répercussion directe une profusion d'idées. Après avoir retenu les maquettes les plus originales (parmi la quarantaine proposée), le quintet s'efforce de trouver sa voie parmi toutes ces pistes, tantôt atmosphériques, pop voire même funky. Au bout de dix semaines passées à Miraval, Smith et les autres se rendent compte qu'ils ont trop de chansons pour se limiter à un album simple. Laisser de côté des morceaux nuirait sans doute à l'équilibre du joyeux laboratoire qu'ils ont mis en place. Comme si, pour gagner sa place parmi les autres légendes du rock'n'roll (Hendrix, Dylan, The Rolling Stones, etc.), l'exercice du double album était un passage obligé, The Cure décide de se confronter à ce format casse-gueule. *"Souvent, les doubles albums sont mauvais parce que les groupes manquent de matière"*, expliquera plus tard Robert. Une référence à Pink Floyd qui a justement conçu *The Wall* à Miraval ? En tout cas, The Cure n'a pas eu besoin de recourir au remplissage. Quand, en mai 1987 sort *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me* (après un passage au mythique studio de Compass Point, aux Bahamas, pour le mix), le succès est instantané et encore plus massif que celui de *The Head on the Door*. ▶

Partout des adolescents copient le look de Robert (rouge à lèvres légèrement baveux et cheveux en pétard) et forment une étrange armée de clones.



En 1984.

Grandeur & descendance

De nombreux groupes se sont engouffrés dès les années 1980 dans le sillage de The Cure, versant gothique ou cold wave.
Par Jérôme Provençal

Ayant su affirmer très tôt un son et un look strictement personnels, The Cure a suscité maintes vocations, plus ou moins heureuses, et influencé toute une nouvelle génération de groupes, sur le plan musical autant que sur le plan vestimentaire ou capillaire – sans compter les innombrables clones tristes de Robert Smith qui ont envahi les cours de lycée dans la deuxième moitié des années 1980. Au niveau de la postérité musicale, l'empreinte de The Cure apparaît avec évidence dès le début de la décennie sur le rock gothique, ténébreux courant découlant directement du postpunk (mais empruntant également au glam rock et au hard-rock), dont la "trilogie glacée" – en particulier *Pornography* – constitue l'une des sources majeures.

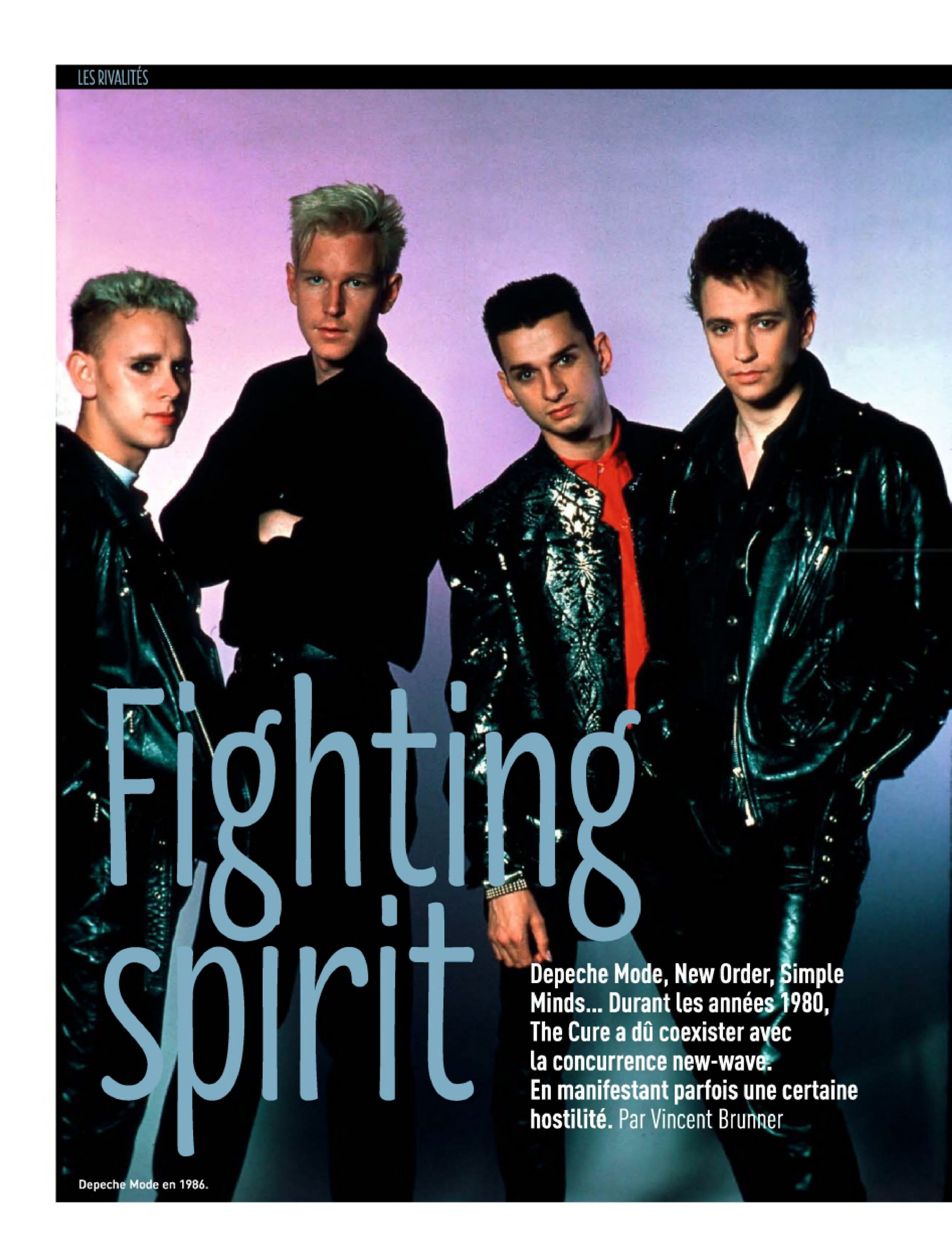
Le rock gothique
En outre, tout de noir fardés et vêtus (ce qui, en France, leur vaudra le sobriquet de "corbeaux"), les cheveux savamment ébouriffés ou hérissés, les contributeurs et amateurs du rock gothique paient un tribut flagrant à Robert Smith et ses acolytes. Prenant pour fief le club londonien Batcave [1], ouvert en juillet 1982, le rock gothique s'est d'abord circonscrit au territoire britannique avant d'essaimer beaucoup plus largement. Parmi les principaux représentants anglais du genre, on peut citer – outre Sisters of Mercy, porte-drapeau d'une vision plus franchement gothique, sombre, radicale et grandiloquente – The Mission, Fields of the Nephilim, Tones on Tail, All About Eve ou encore Flesh for Lulu.
Considérés comme deux des plus illustres rejetons de la grande famille gothique, The Mission – formé en 1986 par Wayne Hussey et Craig Adams, deux anciens membres des Sisters of Mercy – et Fields of the Nephilim – créé en 1984 autour de Carl McCoy, chanteur/leader à la voix d'outre-tombe – pratiquent un rock assez classique et plutôt emphatique (The Mission est souvent présenté comme le U2 du gothique), parfois teinté de nuances folk ou de volutes psychédéliques et penchant volontiers vers le hard-rock ou le rock progressif : autant dire que tout cela n'est pas forcément digeste et n'a qu'un très lointain rapport avec la musique de The Cure… De fait, le lien de parenté se situe ici avant tout au niveau superficiel de l'imagerie – et de la coupe de cheveux, en particulier. Le même constat s'impose pour Flesh for Lulu, attachant groupe londonien impulsé en 1982 et affilié à la mouvance gothique, bien que sa musique, colorée et tonique, évoque le plus souvent un mix entre les Rolling Stones et David Bowie.
Tones on Tail et All About Eve présentent, musicalement parlant, davantage de similitudes avec le groupe de Robert Smith. Projet parallèle de Daniel Ash, le chanteur de Bauhaus, Tones on Tail n'a existé que brièvement (de 1982 à 1984), assez toutefois pour enregistrer un des albums majeurs de la nébuleuse new-wave/gothique. Simplement intitulé *Pop*, ledit album, sorti en avril 1984 chez Beggars Banquet, donne à entendre une musique hautement atypique, onirique et ascétique (mais néanmoins d'une grande richesse chromatique), et apparaît en effet comme un parfait prototype de pop (post)moderne. Située au cœur de l'album, *Performance* est assurément l'une des plus belles chansons de cette période. Explorant un territoire plus conventionnel, All About Eve, groupe né en 1984, creuse le sillon d'un folk-rock évanescent, nimbé d'une légère aura féerique, auquel la chanteuse Julianne Regan apporte une touche de singularité supplémentaire. Après s'être séparé en 1993, le groupe a repris vie entre 1999 et 2004, sans sortir de nouvel album studio.
Encore plus proche de The Cure s'avère And Also the Trees, groupe au long cours (formé en 1979 et toujours actif aujourd'hui) dont les premiers disques – notamment le premier album, *And Also the Trees* (1984) – ont été produits par Lol Tolhurst. Conduit depuis le début par le charismatique et ténébreux chanteur-leader Simon Huw Jones, And Also the Trees trouve ses racines dans le romantisme et la littérature gothique, tout en déployant une musique qui excède la sphère du rock gothique et flotte dans un espace indistinct entre postpunk et new-wave. Devenu une figure iconique de la scène cold wave, le groupe a rencontré un écho particulièrement favorable et durable auprès du public français.

Musique atmosphérique et cold wave
Au-delà du rock gothique et de la new-wave, le legs de The Cure se distingue nettement dans la musique atmosphérique, éthérée et sophistiquée, conçue à partir du début des années 1980 par des groupes tels que Cocteau Twins, Dead Can Dance, Xmal Deutschland ou Clan of Xymox – tous emblématiques de l'esthétique *so chic* du label 4AD. Aux Pays-Bas, d'où Clan of Xymox est originaire, l'on a également vu apparaître The Essence, groupe formé à Rotterdam en 1984, dont la musique accuse plus


Cocteau Twins.

d'un trait commun avec celle de The Cure (voir en particulier l'album *Ecstasy*, sorti en 1988).
En France, où Robert Smith et sa bande ont joui – et continuent de jouir – d'une très grande popularité, s'est développée, à partir de la fin des années 1970, une scène souterraine entrant en résonance intense avec le postpunk britannique le plus sombre et hiératique. Caractérisés par une musique froide à forte dominante synthétique, les groupes de cette scène de l'ombre ont été réunis sous l'intitulé générique idoine de cold wave. Kas Product, Marquis de Sade, Trisomie 21, Charles De Goal, Ruth, Martin Dupont, Guerre Froide, Complot Bronswick et Baroque Bordello comptent parmi les représentants les plus marquants de la cold wave – une vague qui, depuis, a fait l'objet de diverses compilations rétrospectives, parmi lesquelles *So Young but so Cold – Underground French Music 1977-1983* et *Des jeunes gens modernes vol. 1* et *vol. 2*. ◗

1. Par extension, le terme "batcave" a été utilisé pour désigner la frange du rock gothique la plus proche du postpunk.
A lire : *The Batcave 1982-1985 – Du post-punk au goth* de Thierry F. Le Boucanier (Camion Blanc, 2015).



Fighting spirit

Depeche Mode, New Order, Simple Minds… Durant les années 1980, The Cure a dû coexister avec la concurrence new-wave. En manifestant parfois une certaine hostilité. Par Vincent Brunner

Depeche Mode en 1986.

Il y a trois ans, Peter Hook, l'ancien bassiste de Joy Division et New Order, a ouvert les hostilités. Dans ses mémoires (*Unknown Pleasures* chez Le Mot et le Reste pour la version française), il affirme que les membres de The Cure détestaient Joy Division parce que Ian Curtis et les autres étaient tout ce que Robert Smith et sa bande de vendus auraient voulu être : cool, crédibles. Dans son livre, Hook fait référence à un événement très précis, un concert de mars 1979 au Marquee, le club londonien où Joy Division joua en première partie de The Cure. Ces accusations légèrement perfides, destinées à alimenter le buzz autour du livre, ont bien énervé Lol Tolhurst. Batteur de The Cure à l'époque, celui-ci les a réfutées : si Joy Division était présent, c'est, au contraire, parce que Robert Smith et les autres aimaient sa musique ! Robert Smith a lui aussi contre-attaqué sur une radio paraguayenne, affirmant que ses relations avec New Order étaient au beau fixe… depuis le départ de Peter Hook. Il a surtout pointé du doigt la rivalité qui a toujours existé entre Hook et Simon Gallup, les *bass heroes* de la cold wave. *"Peter a toujours eu un gros problème avec nous parce que Simon avait un bien meilleur look et qu'il était un meilleur bassiste."* A propos du succès de New Order, il s'est d'ailleurs fait mesquin : *"Ils ont tiré avantage de la mort de Ian Curtis."*

La vérité se situe certainement ailleurs, tant il existe un troublant air de famille entre les lignes de basse de *Dreams Never End* (New Order) et *In Between Days* ou *A Forest* et *Crystal* (New Order). Comme entre *Blue Monday*, le tube qui a défini à jamais la techno pop, et *The Walk*, rare escapade synthétique du groupe de Robert Smith. Comme le single de New Order précède de quelques semaines celui de The Cure, voir du plagiat dans leur ressemblance reviendrait à condamner d'emblée les coïncidences et à oublier le contexte de l'époque, celui de rockeurs s'échinant à tirer sans mode d'emploi des sons de séquenceurs et machines encore primitives. Néanmoins, le doute subsiste…

Robert Smith n'est pas le seul corbeau à être passé en quelques années de l'ombre de l'underground à la lumière de la pop : toute une génération de musiciens a connu la même trajectoire. Ainsi, quand The Cure entre pour la première fois dans les charts mondiaux entre 1984 et 1985, ses compatriotes de Depeche Mode voient leur hymne à la tolérance, le single *People Are People*, conquérir le public américain et lancer pour de bon leur carrière. A l'époque, The Cure et Depeche Mode sont souvent comparés et intégrés de force dans une scène new-wave un peu fourre-tout. Mais à part le look et l'androgynie, peu d'éléments objectifs les réunissent. D'abord, Depeche Mode fonctionne selon une organisation bicéphale avec d'un côté Dave Gahan, le chanteur, et Martin Gore, l'architecte et songwriter. Surtout, en rupture avec le rock'n'roll et même le postpunk, Depeche Mode a toujours privilégié l'usage des synthétiseurs pour concevoir sa pop futuriste. Chacune des formations a tracé son sillon esthétique propre. Peut-être la raison pour laquelle Robert Smith a bien voulu rendre hommage à Depeche Mode ? En 1998, The Cure représente la new-wave de la première génération, figurant à côté de jeunots (Deftones, Smashing Pumpkins) au sommaire du *tribute For the Masses* par le biais d'une reprise de *World in My Eyes*.

Une marque de respect dont ne profitera jamais l'Ecossais Jim Kerr. Son groupe Simple Minds a été pendant longtemps dans le viseur d'un Robert que l'on a connu plus bienveillant. Qu'est-ce qu'il reproche à Kerr ? D'avoir percé avec *New Gold Dream* au moment où Smith vivait une crise existentielle et où The Cure flirtait avec la débandade ? En tout cas, Smith a multiplié les attaques. En 1986, interviewé une chope de bière à la main par une journaliste alors que The Cure participe à un festival munichois, il qualifie d'affreuse la prestation de Simple Minds. Six ans plus tard, en pleine promo américaine de *Wish*, le jetlag mauvais, il vise carrément en pleine tête. Au journaliste américain Bill Wyman (rien à voir avec les Stones), après avoir dézingué U2, il déclare à propos de Simple Minds : *"Qu'ils soient pris au sérieux depuis six ans me paraît incroyable. Jim Kerr est juste un connard d'Ecossais dodu. Et il fait toutes ces choses horribles, comme épouser Chrissie Hynde. Il se marie avec des femmes hideuses et les gens l'aiment toujours."*

Bizarrement, il ne manifestera pas autant d'acrimonie envers les ténébreux Sisters of Mercy qui, malgré le culte dont ils font l'objet, n'auront jamais réussi leur mue pop grand public. ◗

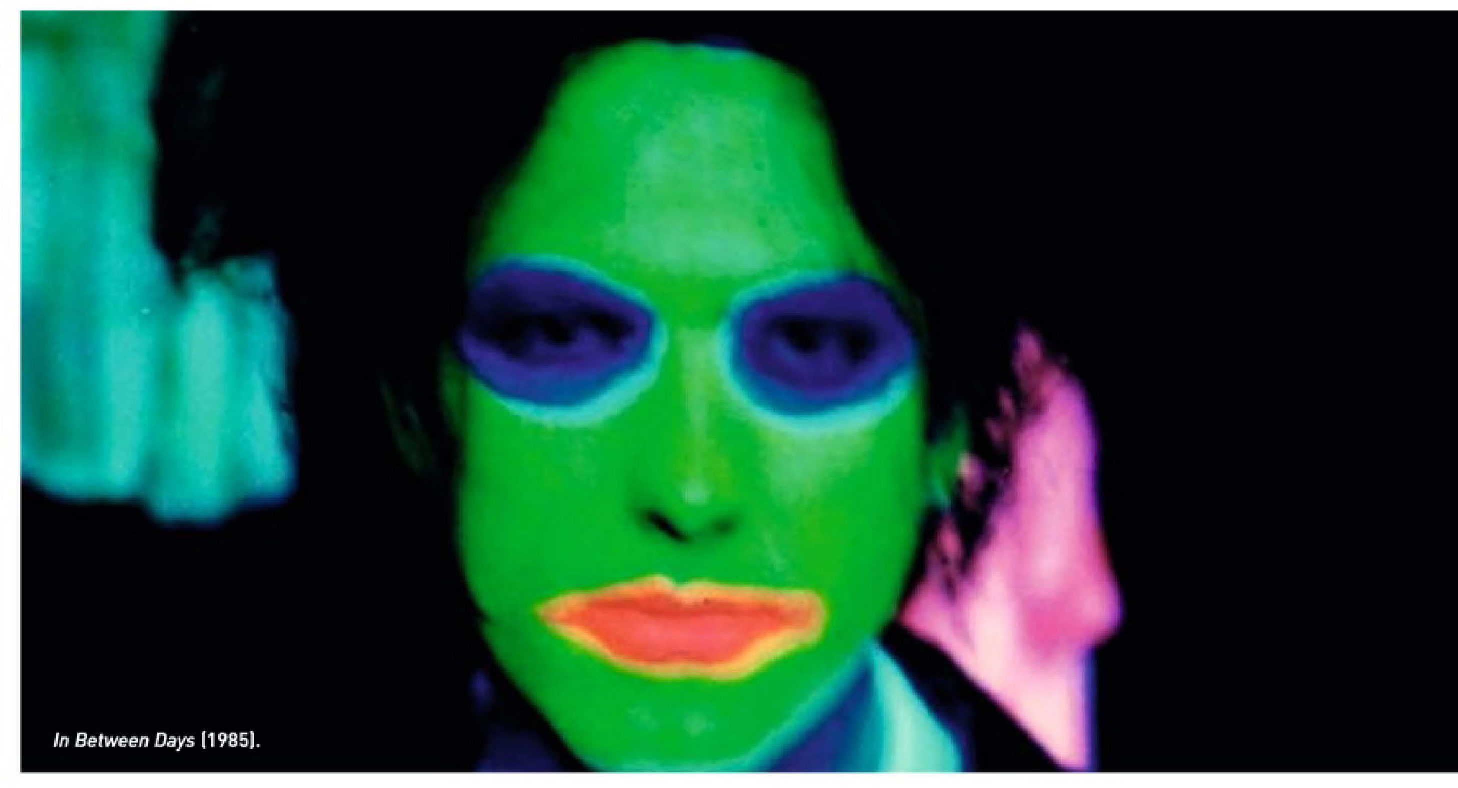
Robert Smith vs. Morrissey

Guerre froide ? Guerre fratricide ? Guerre des nerfs ? Entre les deux, les relations ne sont pas au beau fixe. Par Noémie Lecoq

Ils sont nés la même année, dans la même région du nord de l'Angleterre (le Lancashire). Ils ont grandi avec des passions communes pour la littérature et le punk. Leurs groupes respectifs ont émergé à peu près à la même époque, en abordant des sujets comme le mal-être et l'amour déçu. Tout semblait indiquer que Robert Smith et Morrissey auraient pu s'entendre à merveille et que leur amitié aurait pu être mutuellement enrichissante, voire même déboucher sur une collaboration passionnante. Hélas, leur relation n'a jamais dépassé le stade d'un échange de venin par interviews interposées – une guéguerre apparemment déclenchée par Morrissey, qui n'en est pas à sa première dispute entre musiciens.

En 2004, dans les pages d'*Entertainment Weekly*, Robert Smith revient sur ce duel avec un peu de recul : *"Il* [Morrissey] *n'arrêtait pas de déclarer des choses horribles sur The Cure. J'ai fini par craquer et j'ai commencé à riposter. C'est devenu une sorte de querelle mesquine. Je n'ai jamais aimé sa musique, mais je ne ressens pas une forte animosité envers lui en tant que personne parce que je ne l'ai jamais rencontré."*

Parmi le florilège de leurs échanges, dans le magazine anglais *The Face* en 1984, le leader des Smiths traite le chanteur de The Cure de *"chialeur"*. Il renchérit dans le *NME* en 1989 en affirmant que The Cure apporte *"une nouvelle dimension au mot 'merde'"*. Robert Smith réplique avec une pique jubilatoire : *"Si Morrissey dit qu'il ne faut pas manger de viande, alors je mangerai de la viande – voilà à quel point je déteste Morrissey."*


In Between Days (1985).

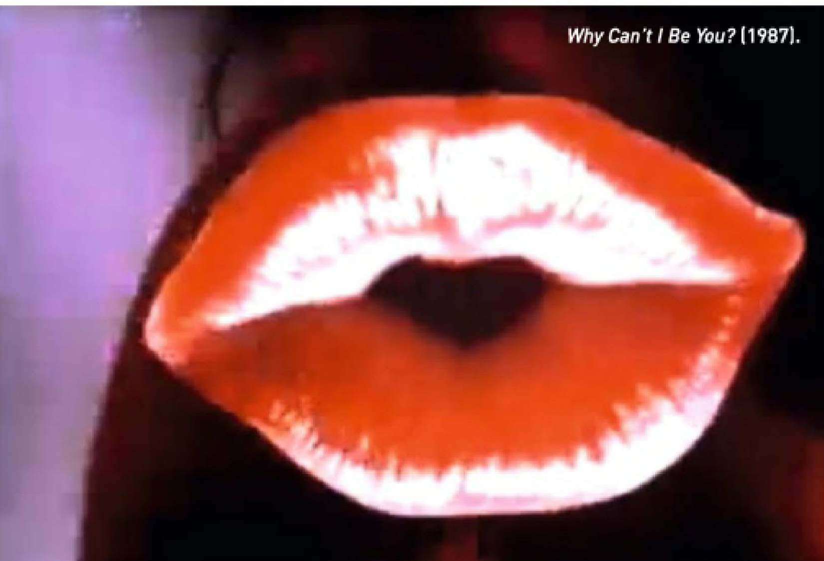
Tim Pope

Derrière les clips se cache un magicien de l'image dont le nom reste associé aux plus grands succès du groupe. Par Johanna Seban

Au début des années 1980, on pouvait lire dans le *NME* : *"Voici quelques mots-clés sans lesquels une chanson de The Cure n'existerait pas : 'bouche', 'doigt', 'œil', 'froid', 'baiser', 'miroir', 'mourir', 'pleurer', et le plus important de tous, 'je'."* Ce à quoi l'on pourrait aujourd'hui ajouter, après visionnage de la quinzaine de vidéos du groupe : *"Voici quelques mots-clés sans lesquels un clip de The Cure n'existerait pas : 'rouge à lèvres', 'paillettes', 'animal empaillé', 'guitare', 'danser', 'sourire', et le plus important de tous, 'drôle'."* Pendant près de trente ans, la tribu de Robert Smith a proposé des vidéos décalées, souvent drôles, parfois grotesques, jamais sinistres. Parmi les auteurs des clips de The Cure, on trouve Dave Hillier, Richard Heslop, Richard Anthony, mais surtout Tim Pope, auteur de clips arty et tordus pour Soft Cell, engagé par Chris Parry (patron du label Fiction et manager du groupe), pour la réalisation du clip de *Let's Go to Bed.*
Rebaptisé Pap, Pope sera par la suite à l'origine de plus d'une dizaine de vidéos du groupe, dont celles des morceaux les plus connus *(Boys Don't Cry, In Between Days, Close to Me, Just like Heaven, Friday I'm in Love)*, et contribuera ainsi à façonner, plus que n'importe qui, l'image du groupe.

Accord parfait
Robert Smith raconte : *"Le premier contact avec Tim Pope se fait en général au téléphone. Il a une cassette de la chanson et je lui dis ce que je veux faire passer, je lui donne des références musicales, de films ou de ce que je viens de lire. Avec ça il commence à réfléchir. La rencontre se fait chez Fiction, nous venons chacun avec un stylo et un bloc de papier pour dessiner et parler pendant deux heures. A la fin de la séance, on sait déjà quelle sera l'atmosphère de la vidéo. Ensuite, il peaufine les derniers détails que nous trouvons en général la veille du tournage."* Et Tim Pope d'ajouter : *"Nous nous sommes tout de suite bien entendus avec Robert parce qu'il a une intuition pour ce qui est filmé, il comprend cela. A la première prise, il était très calme, mais à la seconde, je ne sais pas pourquoi, je l'ai perçu comme un clown, amusant mais également tragique."*
Un clown certes, mais dans le bon sens du terme. Pas un saltimbanque sachant jongler sur un trapèze, non, mais un artiste capable, devant la caméra, de s'amuser dans une pataugeoire *(The Walk)*, de jouer du peigne à cheveux à la place du piano *(Close to Me)*, de se déguiser en chat pour faire de la trompette (sur le burlesque et génial *The Lovecats*), de chanter son amour *(Lovesong)* dans une grotte au milieu des stalagmites (celles qui montent) et des stalactites (celles qui descendent – et d'où pendent des chaussettes bariolées). Et capable d'offrir avec le clip de *Why*


Lovesong (1989).


Why Can't I Be You? (1987).


Lullaby (1989).

"Nous nous sommes tout de suite bien entendus avec Robert parce qu'il a une intuition pour ce qui est filmé, il comprend cela." Tim Pope

Can't I Be You? un grandiose exercice d'autodérision : Robert Smith y est déguisé en ours polaire, Tolhurst est en bourdon, Thompson, en kilt écossais, tout le monde danse, et tout le monde fait semblant de jouer du saxo, mais sans saxo.

Une vision subtile

Tout au long de sa carrière, The Cure aura ainsi réussi à fermer le clapet de tous les amateurs de raccourcis qui ne voyaient en eux que des auteurs de musique dépressive pour gothiques. Bien que le groupe ait souvent joué là-dessus, créant par exemple avec la vidéo angoissante de *Lullaby* une atmosphère dans la plus parfaite tradition du genre gothique, où Smith, collé au plafond, est recouvert de toiles d'araignée. Pourtant, Robert Smith a toujours refusé cette étiquette, privilégiant l'expression de sentiments enfouis et violents plutôt qu'une esthétique gothique morbide. Et c'est ce que Tim Pope est parfaitement parvenu à capter en traduisant visuellement les subtilités de la musique du groupe, lui façonnant son propre univers, un univers fait de décorum lynchien et de délires à la Tim Burton : avec des lits trois fois trop grands, des gens déguisés en rois, des pianos sur lesquels on joue avec les pieds, des placards qui tombent de la falaise et des œufs qu'on casse en rythme.
Et c'est ce même Tim Pope qui sera à l'origine, en 1986, du superbe documentaire que constitue *The Cure in Orange*, que Smith présentera ainsi : *"On voulait que ce soit filmé, car chaque concert que nous faisons maintenant atteint une intensité qui nous semblait au-dessus de nos capacités par le passé, et je voulais que ce soit fixé à jamais, avant que nous changions ou abandonnions. Personne d'autre que Pap serait capable de faire un film de The Cure à propos de The Cure."*
Après ses collaborations avec The Cure, Tim Pope se lancera dans le cinéma, réalisant *The Crow – La Cité des anges*, suite ratée du film d'Alex Proyas. Il s'essaiera également à la composition avec le single médiocre *I Want to Be a Tree*, paru en 1984. De retour d'Hollywood, il signera plusieurs publicités et de nouveaux clips pour Fatboy Slim et The Darkness. En 2013, il retrouvera The Cure pour filmer leur tournée sud-américaine.

Exil


Dracula de Tod Browning (1931).

exquis

Au-delà de l'imagerie, c'est surtout dans sa façon de scruter le vide et l'étrange, de dire une humanité torturée que Robert Smith s'inscrit dans une veine gothique.

Par Louis-Julien Nicolaou

L'émergence d'un mouvement populaire est toujours difficile à situer précisément dans le temps. Quand donc les punks, arrivés au bout du No Future, maquillés outrageusement et habillés de guenilles se sont-ils mis à fréquenter cimetières et catacombes, jouer à Dracula chez les poètes maudits et cultiver leur désespérance au point de se proclamer "gothiques" ? Difficile de le dire, mais selon Christian Eudeline, auteur du *Rock gothique* (Fetjaine, 2008), un point demeure assuré : *"Les Cure sont à l'origine du mouvement gothique, qu'ils le veuillent ou non."* Cette responsabilité, Robert Smith ne l'a jamais tout à fait niée (on ne l'a pas vu renoncer au noir depuis plus de trente ans et certains titres de la maturité comme *Bloodflowers* et *Lost* ont confirmé son attachement définitif à ses thématiques de jeunesse) ni pleinement assumée, comme s'il n'avait jamais pu se résoudre à être réduit à cela seulement, le prince trop fardé d'une nuit quelque peu factice.

S'il y a parfois cédé, il semble ne s'être jamais arrêté au carnaval souvent puéril du mouvement goth, préférant se préoccuper en premier lieu de sa musique et de son groupe. Paradoxalement, cette mise à distance ne l'a que davantage rapproché d'un gothique plus authentique, celui défini, au tournant du XVIIIe et du XIXe siècles, par des auteurs comme Maturin, Lewis, Walpole, Radcliffe et Le Fanu.

Un cœur irradiant

Ce gothique-là dépeint un rapport au monde, jouet de puissances obscures ; à la nature, désolée, accidentée, violente ; aux sentiments, exacerbés, incontrôlables, sidérés par l'effroi ; au corps, affamé, lacéré, éviscéré, démembré, passé au plomb fondu ; enfin au surnaturel, le merveilleux angélique embrassant toujours la perversion démonique. Si le gothique se pare de ruines, de tours aiguës et de terrifiants orages, s'il met en scène des armures marchant toutes seules, de saintes créatures mises au cachot par des prêtres sanglants et des Caïn damnés pour les siècles des siècles, c'est pour attester de la toute-puissance vigoureuse et inentamée de l'irrationnel sur la raison, de l'imagination sur la science, de la foi superstitieuse sur la direction supposée progressiste du peuple par le peuple. A l'ère des révolutions, le gothique, tout empreint de frénésie sadienne, enregistre l'échec de l'homme à ordonner et gouverner le chaos du monde.

Dans l'écriture de Robert Smith, son intrusion se manifeste à travers de nombreux motifs, passés au filtre d'une intimité des plus exigeantes, qui les extrait heureusement de tout folklore pour n'en conserver que la force d'impression. Bien avant de privilégier les tenues sombres et le maquillage d'un clown mort-vivant, Smith accueille le gothique au cœur de ses chansons, dont il constitue souvent le cœur irradiant.

L'énigmatique sécheresse de *A Forest* en fixe admirablement la scène primitive. Cette errance nocturne dans une forêt, à la poursuite d'une aura féminine obstinément invisible, décelable par l'écho seul d'une voix, paraît sortir directement des *Mystères du château d'Udolphe* ou des *Mystères de la forêt* d'Ann Radcliffe. Mais le sentiment d'inquiétante étrangeté, accentué par la maigreur nerveuse de l'habillage musical, excède le domaine du fantastique : la forêt figure aussi bien un inconscient insondable où se perdre peut signifier le basculement dans le mutisme et la folie. Cette figure féminine à mi-chemin entre la carnation et la figuration purement mentale, entre le rêve et la réalité, fragile idéal inaccessible, possible reflet d'une conscience morcelée, ne cesse de revenir, ainsi dans *Charlotte Sometimes, Seventeen Seconds* ou *Siamese Twins*.

> Les motifs obsessionnels de la mer, la pluie, la mort et la nuit fondent une poétique de l'hermétisme plutôt que du lyrisme, de l'impuissance à dire, de l'absence persistante, de l'incapacité à atteindre la foi commune, ordinaire, en l'humanité.

Face à l'absence

Souvent, ce n'est qu'un regard, une voix, esprit dépourvu de corps ou chair sans âme. C'est le corps gothique, toujours manquant, jamais accessible dans sa totalité, ce qui facilite sa projection comme double d'une entité moïque tout aussi insaisissable. Quel est l'objet de la pulsion meurtrière exprimée dans *Doubt* ? Le "je" victime et le "tu" bourreau ne deviennent-ils pas interchangeables dans ces vers de *Faith* : *"Viole-moi comme un enfant/Baptisé dans le sang/Peinturluré comme un saint ignoré/Rien n'est perdu sinon l'espoir/Ta voix est morte/Et vieille"* ? Comme Smith le déclare tout simplement dans *Bloodflowers*, *"Entre toi et moi/Il est difficile de savoir jamais vraiment/A qui se fier/Comment penser/Que croire"*.

Paradoxalement, l'absence, la coupure, fonde l'être-au-monde de Smith. Le dire achoppe toujours face à l'objet, seule la perte de son référent permet la formulation d'une parole. C'est son grand sujet, central dans tant de ses chansons, ainsi dans l'une de ses plus achevées, *From the Edge of the Deep Green Sea*. Si le sujet arrive parfois à se constituer, ce n'est qu'une fois la perte attestée, le manque béant dépouillé de toute illusion ; il n'y parvient qu'éloigné de tout foyer, naufragé, exilé d'une matérialité à peine entrevue et déjà échappée.

Pour le leader de The Cure, le gothique constitue sans doute l'expression même de cette ligne de fracture, une floraison noire née à la faille, dans le vide impossible à combler d'une existence sans ancrage. Les motifs obsessionnels de la mer, la pluie, la mort et la nuit fondent une poétique de l'hermétisme plutôt que du lyrisme, de l'impuissance à dire, de l'absence persistante, de l'incapacité à atteindre la foi commune, ordinaire, en l'humanité, celle qui permettrait à un semblant de vie sociale de naître.

Le gothique de Smith laisse affleurer ce divorce en le parant d'une folie romantique non dénuée de féerie. Mais s'il évacue la dimension satanique constitutive du gothique – résultat d'un rejet sans appel du christianisme –, il n'en élude ni l'ironie sadique ni la mécanique cruelle. Cela, c'est la musique qui le prend en charge – et avec quelle fascinante rigueur ! Entre l'expression vocale d'une âme à la torture et la machine musicale à enfoncer les clous et les coins, à faire craquer les os, à tordre et nouer les muscles et les nerfs, l'agencement est parfait. Quelque chose de difforme et d'étrange, d'effrayant et d'éprouvant s'en échappe toujours qui, cependant, assure une intense jouissance esthétique – l'expérience gothique par excellence. ◗

Effets de signature

Une chevelure ébouriffée, des lèvres rouges et des yeux cernés de noir : en quelques traits se dessine le portrait de Robert Smith, qui a fixé son look depuis plus de quarante ans. Une histoire de fidélité.
Par Géraldine Sarratia

Scandale dans la télé de papa. Eté 1986. Sortis passablement bourrés à l'arrière d'une limousine, The Cure snobent la caméra de *Champs-Elysées* qui tente de leur arracher un bonjour à l'approche du mythique tapis rouge. Sur le plateau, Robert Smith, sale gosse, exhibe crânement sa chevelure plumeau, se dandine, moulé dans une improbable robe à fleurs, et foire volontairement son playback sous les yeux d'un Drucker effaré. Succès record (l'émission enregistre + 41 % d'audience à l'heure du passage du groupe) pour ce moment télévisuel d'anthologie, qui correspond aussi à l'époque où la France entre en pleine Curemania. Cette année-là, on assiste en effet à l'apparition d'un nouveau phénomène dans les cours des lycées : les Curistes. Des adolescents vêtus de longues frusques noires informes, chaussés de Creepers ou de Doc Martens passent maîtres, du jour au lendemain, dans l'art de mettre du désordre dans leurs cheveux et beaucoup de noir sur leurs yeux.

Un nouveau mythe ?

En quelques mois, propulsé par les succès mondiaux de l'album *The Head on the Door*, de son tubesque *Close to Me* et de la compilation *Standing on a Beach*, Smith, jusque-là adulé par un noyau dur de fans de rock new-wave sombre, devient une icône, une des personnalités les plus fortes visuellement de toute l'histoire du rock. Reconnaissable en un clin d'œil, ou plutôt en quelques mèches de cheveux projetées en ombres chinoises, le look de Robert Smith est entré, au même titre que la DS et le Frigidaire chers à Roland Barthes, dans la mythologie du XXe siècle, jusqu'à devenir une influence aux ramifications tentaculaires *(Edward aux mains d'argent, The Crow…)*. Bien que s'en défendant bec (de corbeau) et ongles (noirs), Smith se verra ainsi associé de force au mouvement gothique, et reste trente ans après l'un des plus gros vendeurs de T-shirts des boutiques *dark* de Pigalle. Un statut pour le moins ▶▶▶▶



© Paul Cox/Idols/Dalle


Passage à *Champs-Elysées* en octobre 1986.

étonnant pour quelqu'un qui, loin d'être une *fashion victim* ou un leader de tendances, a plutôt toujours eu du mal avec son image et qui, en s'inventant un look fait de bric et de broc, a réussi à imposer sa marque de fabrique.
1979. Les premières photos à l'époque de l'album *Three Imaginary Boys* dévoilent un jeune Anglais sans look particulier, aux cheveux ni courts ni longs, arborant pour seule coquetterie, à l'exception du perfecto de rigueur, un jean moulant : *"J'ai immédiatement adopté l'attitude du punk, mais sans le look qui allait avec*, explique-t-il dans des interviews de l'époque. *L'idée de porter des épingles à nourrice et d'être un punk, je m'en foutais. L'important était de m'affirmer à travers ma musique."* Son look, Smith le construit progressivement entre 1981 et 1985, comme un écho à sa musique qui devient de plus en plus noire et profonde, comme pour accompagner l'abîme qui sépare *Three Imaginary Boys* de *Pornography* ou *Faith*.
Le single *Charlotte Sometimes* (1981) sonne le début de sa transformation physique. Fortement influencé par l'exubérant bassiste Simon Gallup, le chanteur adopte des vêtements noirs et laisse pousser ses cheveux qu'il arbore de plus en plus ébouriffés. Aux pieds, le chanteur porte invariablement une grosse paire de baskets blanches qui détonnent singulièrement avec le reste de sa panoplie. La prêtresse punk-goth Siouxsie Sioux représente également une influence majeure dans le look de Smith. Admirateur de longue date de ses Banshees, Smith deviendra quelque temps le guitariste attitré du groupe, parallèlement à son travail au sein de The Cure. De nombreuses affiches de l'époque montrent deux rock stars au mimétisme troublant : mêmes coiffures en pétard, même amour du khôl.

Smith, jusque-là adulé par un noyau dur de fans de rock new-wave sombre, devient en 1986 une icône, une des personnalités les plus fortes visuellement de toute l'histoire du rock.

Mais c'est avec *Pornography* et *The Head on the Door* que Smith apportera la touche finale à son look : maquillage à outrance, yeux charbonneux et dégoulinants, rouge à lèvres qui déborde. Coquetterie excessive ? Souci esthétique ? Non. Les raisons qui guident le bras de Robert sont avant tout pratiques et s'inscrivent dans la plus pure tradition du jeu expressionniste du muet. *"Je sais parfaitement que sans ces artifices les traits de mon visage ne seraient pas assez expressifs. En outre, j'en mets pour les mêmes raisons que tous les gens qui montent sur scène : pour qu'on puisse me reconnaître de loin, qu'on sache où se trouvent ma bouche et mes yeux."* Car communiquer, c'est simple comme un coup de cil.

Une identité rassurante

Pour une fois en parfait accord avec le mouvement gothique, et comme dans *Le Cabinet du docteur Caligari* où décors et costumes sont des éléments narratifs à part entière qui renseignent le spectateur sur l'état intérieur des personnages, le look de Robert Smith est conçu comme un reflet exacerbé de la part la plus sombre et intime de sa personnalité. Un camouflage un peu grossier mais touchant, qui révèle en même temps qu'il dissimule dans de grands vêtements amples les formes et le genre. *"Par son corps, Robert est assez masculin : il est grand, massif,* explique Rebecca Bournigault, artiste contemporaine qui a suivi le groupe lors d'une de ses tournées en 1999 et réalisé de nombreux travaux (photos et vidéos) axés sur Robert Smith. *Mais ce qu'il exprime à travers sa voix, ses paroles est subtil. Ce maquillage est aussi la marque d'une certaine finesse. Quand tu mets du rouge à lèvres, tu ne peux pas être totalement une brute. Je crois que les gens se sont approprié cette manière de se protéger à travers laquelle ce que tu écoutes, ce que tu es peut se deviner de l'extérieur."*
Une justification qui explique sûrement en partie l'engouement que continue de susciter le look de Smith. A la différence d'un Bowie, qui a imposé le modèle d'une identité sans cesse mouvante et rendu visible au monde extérieur la moindre de ses mutations (Ziggy Stardust, Aladdin Sane, The Thin White Duke, etc.), le chanteur de The Cure, à mille lieues de la sophistication dandy de son aîné, offre le modèle d'une identité rassurante parce que, en apparence, immuable : à plus de 50 ans, et alors même que sa musique n'a cessé d'évoluer, son look, lui, n'a pas bougé d'un iota, fidèle pour toujours à ses idéaux adolescents. Puéril diront certains, régressif ? Peut-être. Ce qui est certain, c'est qu'il faut avant tout un sacré courage pour affirmer ce look aux yeux du monde, le porter haut et fort au fil des ans, quand le corps lui dit le temps qui passe.
Lors de ses dernières apparitions sur les scènes des festivals 2016, le roi des corbeaux avait en effet forci et perdu un peu de sa superbe capillaire. Mais qu'importe, pour lui l'essentiel est ailleurs. En éternel romantique, seul compte pour lui le regard de l'être aimé, comme il l'expliquait lors de la sortie de son album *The Cure* (2004) au magazine allemand *Galore*, grimé comme au premier jour : *"Tel que vous me voyez là, je ressemble à ce qu'aime ma femme Mary. Je me maquille chez moi et dans la vie de tous les jours parce que Mary me préfère avec que sans. Elle me trouve beaucoup plus attirant comme ça. Mon look ne dépend donc pas de ce que moi ou les autres peuvent penser. Quand tu vis avec quelqu'un, tu devrais avoir ton mot à dire sur son apparence. Après tout, tu le ou la vois constamment. Ce que Mary pense de moi est plus important que ma propre idée de moi-même."*



1988-1993

Ans de grâce

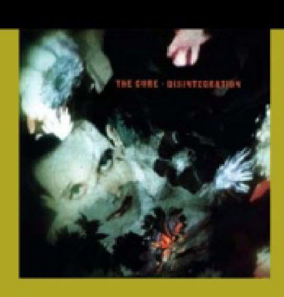
Sur la scène du Dodger Stadium à Los Angeles, en septembre 1989.

Au tournant des années 1980 et 1990, The Cure connaît un succès planétaire. Mais loin de s'endormir sur ses lauriers, le groupe manifeste toujours créativité et vitalité. Par Louis-Julien Nicolaou

A la fin des années 1980, The Cure n'est plus ce trio de postadolescents au teint blafard, aux mines fermées et aux regards vagues qui, dix ans plus tôt, surgissait de la débâcle punk pour imposer ses chansons plus dures et froides qu'un bloc de marbre brut. Le groupe comprend désormais six membres et sa renommée est mondiale. Ses derniers albums, *The Head on the Door* et *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me,* se sont très bien vendus, attestant la réussite d'un virage entamé, à la suite de *Pornography,* vers une pop rêveuse toujours teintée de noirceur, mais plus accueillante que naguère. Maquillage baveux et cheveux en électrocution, le look du groupe est connu de tous et soigneusement raillé ou adopté en fonction de ses propres affinités "batcave". C'est la gloire, et Robert Smith a l'air de bien s'en accommoder. Pourtant, entre les tournées éreintantes, la nécessité d'écrire de nouvelles chansons et les exigences de la promotion, la vie de The Cure paraît toujours aussi mouvementée. Déprimé au point de ne plus pouvoir ouvrir la bouche sinon pour ressasser ses rancœurs, Lol Tolhurst devient un poids de plus en plus encombrant. Plus tard, Smith aura tout le loisir de donner sa version des faits, vantant sa capacité à mettre à distance les désagréments de la célébrité tandis que Tolhurst, trop fragile, trop bête – Smith ne le dit jamais aussi brutalement mais il paraît le penser très fort –, de coquille vide, s'est transformé en éponge trop pleine. Discrètement, Gallup avouera bien que l'ex-batteur poussé vers le synthé n'était guère aidé par les moqueries constantes dont il était l'objet exclusif. Mais, quoi qu'il en soit, la décision, cruelle, de renvoyer ce compagnon des premiers jours, présent aux côtés de Robert Smith avant même que le nom de The Cure ne soit trouvé, n'est pas aisée à prendre. Rien n'est officialisé quand démarrent les séances d'enregistrement de *Disintegration*. Mais elles se dérouleront sans lui.

Plongée en eaux profondes

L'esprit de ce nouveau disque, Smith l'a défini avant même de songer à un premier vers ou un premier accord : *"J'ai eu envie de retourner explorer les contrées encore vierges de* Pornography*."* Le programme est ambitieux – et risqué, car de cet album de fond d'enfer, nul n'était à l'époque revenu tout à fait indemne –, mais le chanteur a déjà tracé *"assez précisément les contours de désespérance"* qu'il souhaite. Pour ne froisser personne, on fera semblant d'agir en démocratie, chacun étant invité à proposer ses idées... pour ne valider finalement que celles de Smith, dont le songwriting s'impose naturellement ▶▶▶▶



Disintegration (1989)

Robert Smith aime à multiplier les paradoxes, et ce n'est pas le moindre que d'avoir donné à son grand œuvre le nom de *Disintegration*. Un titre pareil ne pouvait que susciter l'espoir d'un retour à une veine plus dépressive, celle qui avait permis à The Cure de graver au début des années 1980 trois albums implacables et fascinants. Or, *Disintegration* représente plutôt une forme de synthèse idéale entre ce penchant et une fantaisie pop plus légère. Le titre renvoie par ailleurs à des accidents bien réels, témoignant de la vie toujours mouvementée au sein de The Cure. Un incendie avait d'abord failli détruire toutes les paroles des chansons, puis il avait fallu se défaire d'un Lol Tolhurst noyé dans l'alcool, passé de la batterie aux claviers et qui ne sera finalement crédité que pour avoir usé... d'*"autres instruments"* !
Mais la dilution ici à l'œuvre est plus profonde, plus troublante. C'est sans doute l'album le plus gorgé de lumière du groupe, mais d'une lumière comme tamisée par des flots de lyrisme. Etrange sérénité pourtant que celle imprégnant le chant de Smith, jeune marié en pleine possession de ses moyens vocaux et poétiques, mêlée à tant de noire splendeur et de songeuse féerie. Il se dégage de ces titres un érotisme suave, comme une fièvre qui aurait pris possession d'une mélancolie incurable pour apaiser ses tentations mortifères et n'en conserver que les jouissances intimes, l'être au monde solitaire, mais bien vivant. *"Sometimes you make me feel like I'm living at/The edge of the world" ("Parfois tu me fais sentir comme si je vivais/A la lisière du monde")* chante Smith au terme de *Plainsong*, ouverture radieuse qui se risque à l'ampleur, à la grandeur, peut-être au bonheur.
C'est exactement le sentiment qu'inspire cet album de bout du monde, de territoire limite, avec ses percussions océaniques, ses basses en serpent de mer, ses longs traits de guitare d'après l'orage, ses éclairs synthétiques, toute cette amertume trempée, cette poésie de la pluie et de la mer jetée aux couleurs miroitantes d'une nature muette, immense, transcendante. The Cure trouve une voie pleinement à lui dans ce romantisme cru, sans théâtre, sans frivolité. Mais si Smith atteint dans cet album son apogée créateur, son groupe est mal en point. On croit à un dernier album. Les cinq que l'on a vus paraître depuis ont chaque fois été annoncés comme une fin. A travers cette désintégration, le groupe a conquis son âme véritable tout en se condamnant, dans le même temps, à une existence hors du monde et des mouvances du temps. **L.-J. N.**

Ce n'est pas sa biographie que Smith a dépeint dans 'Disintegration', mais un état sensoriel et mémoriel, "une lutte intérieure pour ne pas perdre le bénéfice d'émotions profondes nées pendant l'enfance".

▶▶▶▶ comme étant plus brillant et abouti que celui de ses acolytes. L'inspiration s'avère d'ailleurs si constante que les titres retenus pour l'album se doublent rapidement d'autres chansons travaillées à côté, assez nombreuses pour former un album solo. Jusqu'à ce jour, le chanteur ne s'est jamais résolu à les publier. Près de trois décennies après leur enregistrement, elles demeurent un trésor enfoui sur lequel planent mystères et rumeurs.
Au terme d'un long effort de création et de production, l'album sort le 2 mai 1989. Sur la pochette, seul le visage de Robert Smith apparaît. C'est avouer que l'objet est en premier lieu son œuvre à lui. Mais alors, pourquoi l'avoir nommé *Disintegration* ? C'est la grande question du moment, et chacun d'y aller de son interprétation myope : album de dépressif, album "fin de siècle", album du malheur, album de l'impuissance... Comme d'habitude, les critiques ne comprennent rien, et le chanteur d'osciller entre amusement et agacement. Le 13 août 1988, il a épousé Mary Pool, son amour de jeunesse, et, pour ce qu'il en sait, aucun tourment passionnel ne le tiraille. Pas davantage se sent-il miné par la trentaine, cap passé quelques jours avant la sortie du disque. Chose difficile à admettre par un public et une presse rock encore conditionnés par des réflexes idolâtres, ce n'est pas sa biographie que Smith a dépeint dans *Disintegration*, mais un état sensoriel et mémoriel, *"une lutte intérieure pour ne pas perdre le bénéfice d'émotions profondes nées pendant l'enfance"*. C'est sans doute l'album le plus profond de The Cure et, au déplaisir de ceux qui y voient le tombeau de leur jeunesse spoliée d'enchantements, celui qui possède la plus inépuisable vitalité. Porté par son extraordinaire créativité, dont il ignore qu'il ne la retrouvera plus jamais par la suite, le groupe entame dès le 1er mai 1989 une nouvelle tournée, *The Prayer Tour*, qui passe par l'Europe et les Etats-Unis pour ne s'achever que le 23 septembre. Aux côtés de Smith et Gallup se trouvent Porl Thompson (guitare), Roger O'Donnell (claviers) et Boris Williams (batterie), mais pas Lol Tolhurst, avec qui le divorce est consommé. Le chef de troupe réaffirme en cours de route que cette tournée sera sa dernière, et le public de verser des larmes d'adieu au terme de concerts dépassant régulièrement les trois heures et démontrant une énergie inentamée, toujours aussi phénoménale.

Impossible équilibre ?

Contre toute attente, *Lovesong*, pourtant peu calibrée pour devenir un hit, grimpe dès l'été dans les charts américains jusqu'à occuper la deuxième place. Alors que la plupart des figures issues de la new-wave ont disparu ou se sont tournées vers des formules beaucoup plus rentables – Smith ne perd jamais une occasion de cracher son mépris pour New Order, U2 et Simple Minds (lire p. 52) –, The Cure, au sommet de sa popularité comme de son art, apparaît comme le seul groupe de sa génération à pouvoir toucher un immense public à travers le monde tout en défendant un album d'une intégrité sans faille, dont les titres durent entre cinq et dix minutes et échappent complètement aux calibres définis par les radios.
Que cet impossible équilibre ait pu être atteint relève du miracle. Mais Smith lui-même se doute probablement, si d'aventure il y réfléchit, que sa formation ne tiendra pas ainsi bien longtemps. Il en rigole d'ailleurs, s'avouant expert en sabordages, bien fier de toujours faire exactement le contraire de ce que lui recommande l'industrie du rock. Avoir

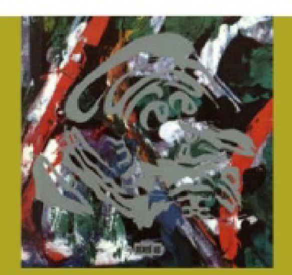


Boris Williams, Simon Gallup, Robert Smith, Roger O'Donnell et Porl Thompson en Allemagne en mai 1989.

30 ans, il faut bien s'en accommoder... mais à condition de rester punk, et attaché comme jamais à sa liberté artistique. S'il feint de s'enthousiasmer pour l'album *Mixed Up*, concession à la mode dénuée d'intérêt, c'est sans doute pour masquer la somme de ratages qu'il représente.
Tandis qu'on fait jouer son groupe dans des espaces toujours plus vastes, ainsi sur la place de la République, à Paris, pour la Fête de la musique de 1990, tandis qu'on le pousse à sacrifier à la tendance *unplugged* dont les épais relents de naphtaline baba cool ne mettront pas en valeur ses chansons, en Grande-Bretagne, les Stone Roses, les Happy Mondays, My Bloody Valentine, Lush ou encore Ride ont pris la main.
Du psychédélisme et de la new-wave, ils ont tiré les enseignements. Mais ils ont aussi su s'imprégner de hip-hop, de house et de techno, et leur musique mêle audacieusement inventivité mélodique, harmonie des voix et transes hallucinogènes, obtenues grâce à un nouvel outil, le sampler. Au lieu de s'en détourner pour se contenter d'aligner ses vieux tubes dans des stades de plus en plus gigantesques, Smith se passionne pour cette scène.

L'influence noisy

A la fin de 1991, il embarque musiciens et compagnes, ingénieurs du son, producteur et cuisinier dans un ▶▶▶▶



Mixed Up (remix, 1990)

Un disque de remixes est rarement enthousiasmant ; celui de The Cure est pire que ça. A l'image de sa pochette, parmi les plus hideuses de sa discographie, l'album fait tache et ne se distingue que par son inutilité. La faute sans doute à la trop grande liberté accordée aux Chris Parry, William Orbit, Mark Saunders et autres Paul Oakenfold, tous des "spécialistes" de la production moins visionnaires que prisonniers de l'air du temps, et avec lesquels les relations artistiques ont été houleuses au point de devenir stériles.
En alourdissant *Close to Me* d'un beat hip-hop on ne peut plus commun, Oakenfold lui ôte tout son piquant rythmique. Plus loin, Saunders bûcheronne *A Forest* comme un saligaud débarqué en Amazonie. Quant aux *"extended mix"*, ils ne semblent avoir pour but que d'atteindre le néant le plus complet. Curieux de la part de Robert Smith de s'être montré je-m'en-foutiste jusqu'à laisser son œuvre se faire ainsi défigurer. Cet indigne barbouillage ne donne qu'une envie : réécouter au plus vite les enregistrements originaux. **L.-J. N.**

Dans le bus de tournée entre San Francisco et Sacramento en 1992.

▶▶▶▶ manoir ancien situé non loin d'Oxford, The Manor Studio, autrefois le repaire de Sandy Denny, Tangerine Dream, Magma et XTC. Roger O'Donnell étant parti tout à fait fâché contre Gallup, Thompson et Williams, c'est Perry Bamonte, roadie du groupe, à qui revient la charge de le remplacer. Or, ce dernier joue mieux de la guitare que du synthétiseur. Cela tombe heureusement : Smith veut de la guitare, beaucoup de guitare, des rafales d'électricité soulevées en typhon par des boucles rythmiques entêtantes. On ressort l'arsenal de flanger, chorus, delay, etc., et on n'oublie pas la distorsion.
A la différence de ce qui s'était passé pour *Disintegration,* la direction artistique n'est pourtant pas établie à l'avance. Plusieurs instrumentaux en témoignent. Enregistrées en vue d'un album parallèle qui se serait appelé *Music for Dreams* et que The Cure envisageait de sortir quelques mois après *Wish* (seules quatre d'entre elles seront finalement éditées, au format cassette, sous le titre *Lost Wishes*), ces plages lentes et mélancoliques exploitent une veine proche de *Disintegration,* tout comme les ballades *The Big Hand* et *This Twilight Garden,* qui seront pour leur part reléguées en face B des singles *High* et *A Letter to Elise.* Une autre inspiration, plus "noisy", semble avoir finalement pris le dessus, conférant une efficacité plus immédiate, mais aussi plus éphémère, aux chansons. Smith ne le cache pas, *"c'est un album qui n'est pas douloureux. Je me sens moins son possesseur que pour* Disintegration*".* Mais personne pour s'en plaindre : la réception de *Wish* en avril 1992 est excellente, et le groupe ne tarde pas à partir pour une nouvelle tournée mondiale, la dernière, comme d'habitude, pas moins intense que les précédentes, et qui laissera des traces, comme toujours. Soigné pour une pleurésie, Gallup doit momentanément céder sa place à Roberto Soave, bassiste de Shelleyan Orphan, un groupe proche de The Cure, pour lequel il a notamment assuré des premières parties. Quant à Porl Thompson, il déclare forfait au début de 1993 sans que Smith, son beau-frère, en prenne ombrage – il sait trop combien la pression des tournées peut

Pour 'Wish', Smith veut de la guitare, beaucoup de guitare, des rafales d'électricité soulevées en typhon par des boucles rythmiques entêtantes.

éprouver les corps et les âmes pour s'acharner désormais à imposer aux autres ce que lui-même encaisse toujours plus difficilement.
Reste que The Cure a gâté son public et entend bien continuer sur cette voie. Ce sera chose faite à l'automne 1993, avec la publication coup sur coup de deux live ébouriffants, *Show* et *Paris*, parfaits témoignages de l'ampleur prise par le groupe sur scène. En quelques années, The Cure a réussi à devenir monumental sans s'empâter – du moins musicalement. Ses tristesses ne le plombent plus et ses exils, de l'enfance, du monde, des autres, ont encore gagné en grâce. Tout lui sourit, une dernière fois. ◗

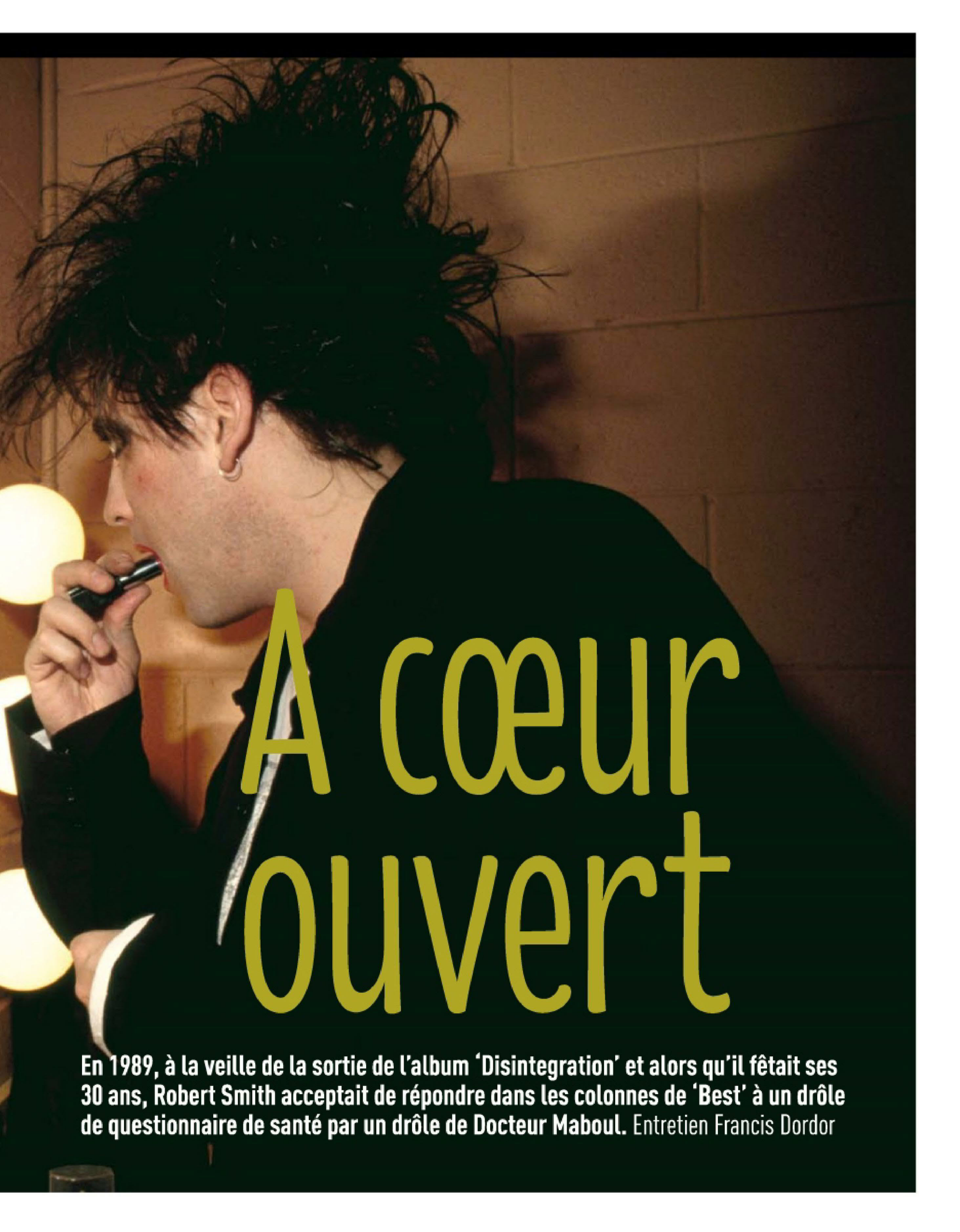


Wish (1992)

Si on écarte *Entreat*, qui est un live, et *Mixed Up*, un album de remixes, *Wish* est le premier album de The Cure des années 1990, le premier en tout cas à contenir des compositions originales depuis *Disintegration*, sorti en 1989. Durant ces trois années, la pop anglaise s'est complètement réinventée grâce à l'émergence de courants comme Madchester et le shoegazing, dont nul ne peut alors prévoir que le règne sera des plus brefs. Un bouillonnement créatif qui intéresse de près Robert Smith, peu désireux d'être traité en vieil épouvantail de la new-wave.
Pour une fois, il semble même se découvrir des affinités avec ses contemporains, en particulier My Bloody Valentine et Ride, dont il répétera généreusement, durant les interviews suivant la sortie de *Wish*, qu'il les écoute quotidiennement.
A l'évidence, cette influence a pesé sur l'écriture de l'album, qui sera salué par une large partie de la critique comme le plus abouti de Cure (c'est la première fois que le "The" n'est pas imprimé sur la pochette). Beaucoup croient voir dans ce tourbillon de guitares, de rythmes en spirales et de vocalises (relativement) apaisées l'enterrement définitif des affections gothiques et l'entrée dans une maturité plus sereine. Le temps va leur donner tort et abîmer quelque peu ces pop songs qui, pour convaincantes qu'elles soient, ont perdu de leur charme, conséquence d'une production dense jusqu'à l'asphyxie.
Un certain venin capiteux demeure toutefois dans l'addictif *Open*, dont les vagues électriques abordent les rivages de *Loveless*, comme dans les ballades les plus aérées, *Apart*, *Trust* et surtout *To Wish Impossible Things*. Mais le joyau de l'album reste sans conteste l'épique et foutraque *From the Edge of the Deep Green Sea*, où se concentrent au plus haut point les qualités d'écriture de Smith, sa fougue lyrique, sa nature obsessionnelle et nonchalante, cette étrange capacité à garder, au moment même où il atteint la sincérité la plus désarmante, un sourire trouble, comme pour rappeler que la perfection ne peut jamais s'obtenir sans un léger souffle d'anarchie. **L.-J. N.**



Backstage à Sydney
en août 1992.



A cœur ouvert

En 1989, à la veille de la sortie de l'album 'Disintegration' et alors qu'il fêtait ses 30 ans, Robert Smith acceptait de répondre dans les colonnes de 'Best' à un drôle de questionnaire de santé par un drôle de Docteur Maboul. Entretien Francis Dordor



01. Le foie

Comment va ton foie aujourd'hui, Robert Smith ?
Il n'a pas été aussi sain depuis 1975. J'ai arrêté de boire.
Complètement ?
Euh... non, je me suis soûlé une fois ce mois-ci. Le groupe commençait à avoir un énorme problème avec la boisson. Depuis que nous avons terminé le nouvel album, la modération est de rigueur. Mais je pense que nous rechuterons pendant la tournée.
Comment réagit ta femme quand tu atteins les extrêmes de la soûlerie ?
Avec un mélange d'égards et de désespoir.
T'a-t-elle demandé d'arrêter ?
Elle a envoyé quelqu'un me demander d'être plus sobre, mais je sais qu'elle était très inquiète. Ce qui se comprend. Aujourd'hui, elle sait que je peux m'arrêter quand je veux.
L'alcool a-t-il failli briser votre union ?
Non. Mary ne boit jamais. C'est ce que je lui explique : je bois pour elle. Le cas le plus grave, c'était Lol *(Tolhurst – ndlr)*. En tournée, il lui arrivait de se réveiller en pleine nuit, mettons 6 heures du matin, pour se bourrer. Je n'ai jamais atteint ce stade. En plus, il fumait cent vingt cigarettes par jour.

02. Le cœur

Es-tu sujet à la tachycardie ?
Oui, quand j'ai bu.
De quoi meurt-on dans ta famille ?
Mes grands-parents sont morts de vieillesse. Mes deux grands-mères étaient septuagénaires et mes grands-pères, octogénaires.
Penses-tu vivre aussi vieux ?
Non. Je me suis fait trop de mal.
Pratiques-tu un sport ?
Je joue au billard. Et je fais un peu de ping-pong.
Le cœur est aussi le siège de l'amour. Sur l'album *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me* figure un triptyque de l'amour avec *The Perfect Girl, A Thousand Hours* et *Shiver and Shake*, où l'on passe du ravissement à la plénitude pour ensuite atteindre la haine et la destruction. Est-ce là ta vision des choses ?
Oui et non. J'ai le défaut de voir les choses non comme elles sont mais comme elles pourraient être. Cela ne va pas forcément mal, mais ça pourrait aller mieux.

En Allemagne en mai 1989.

Je précise d'ailleurs que dans ces chansons je n'exprime pas toujours mon point de vue personnel. J'interprète souvent la façon dont certaines personnes réagissent avec moi, mais je ne peux me dispenser du "je" pour donner toute la dimension des émotions que je désire explorer.

Une chanson comme *How Beautiful You Are* constitue un point de non-retour...

Mais ce n'est pas de moi qu'il s'agit – bien que je puisse m'imaginer dans une situation analogue.

C'est certainement la chanson d'amour la plus désespérée que tu aies écrite...

Voilà pourquoi ce ne peut être moi.

Admettons que tu aies été assez effrayé par ce que tu venais d'écrire pour transférer aussitôt cette vision sur un autre.

Sans doute, car honnêtement je ne sais toujours pas comment j'arrive à écrire des choses pareilles. Je ne suis pas dans cet état en permanence. Je suis même plus souvent heureux que déprimé. Seulement, je ne suis pas foutu d'écrire une chanson heureuse.

Que pense Mary ? Que ressent-elle ? N'est-ce pas effrayant de partager l'existence d'une personne qui cultive des visions aussi noires, capable d'un désespoir aussi irrévocable ?

Mary ne pense pas qu'il puisse s'agir de moi.

Elle ne demande jamais à être rassurée ?

Elle n'a pas besoin de l'être. Je pense que notre relation est à certains égards plus belle que celles que vivent la plupart des gens de ma connaissance.

Est-elle au moins sûre que tes chansons sur le désir lui sont destinées ?

Oh oui ! Elle réagit très positivement à celles-là !

03. Les oreilles

Deviens-tu sourd à force d'exposer tes tympans aux décibels depuis tant d'années ?

Non. Je me suis fait faire un test de surdité l'année dernière juste avant d'enregistrer l'album *(Disintegration – ndlr)*. Mes tympans sont normaux.

Ton propre déclin t'effraie-t-il ?

Il ne m'effraie pas, il me révolte.

Que redoutes-tu le plus : la déchéance physique ou psychique ?

Si j'étais une personne normale, je pense que je serais dans une chaise roulante depuis longtemps. Non, c'est la perte de mes facultés intellectuelles qui me chagrine le plus.

As-tu des trous de mémoire ?

Je n'ai jamais eu de mémoire. Non, c'est plutôt ma capacité à absorber les choses qui décroît. Je conserve pourtant une très forte mémoire olfactive et gustative. Hier, je lisais un livre où était évoquée l'odeur du cuir mouillé des chaussures après le ski. Cette odeur m'est revenue aussitôt de l'enfance. C'était à la fois délicieux et très triste.

Quel événement précis t'a-t-il amené à conclure que toute chose ici-bas était destinée à déchoir et disparaître ?

La mort de ma grand-mère quand j'avais 5 ans. C'était la première fois que je voyais mon père et ma mère pleurer. J'étais bouleversé.

04. Le sexe

En quelle occasion as-tu découvert que tu étais une personne sexuée ?

Le suis-je ? Je crois que mes premiers désirs se sont formulés autour de Catwoman, dans la bande dessinée *Batman*. Et d'Elizabeth Taylor dans *Cléopâtre*. J'avais 5 ou 6 ans.

Jouais-tu au docteur avec les petites filles ?

Non. Ayant des sœurs, je n'ai jamais vraiment eu besoin de ça pour m'informer. Je n'étais pas spécialement intrigué.

As-tu beaucoup pratiqué la masturbation ?

Non, pas particulièrement. J'ai toujours préféré avoir de la compagnie.

As-tu déjà acheté des bouquins porno ?

Non. En revanche, quand nous avons commencé, Lol faisait collection de journaux de cul. Lorsque nous étions sur la route, il achetait tous ceux qui lui tombaient sous la main. Je trouve le porno courant trop évident à mon goût. Je préfère l'érotisme. Je préfère la semi-nudité au nu intégral. Je trouve les magazines féminins plus attrayants, ou encore les pages consacrées à la lingerie féminine dans les catalogues.

Est-ce que tes périodes de création entraînent automatiquement l'abstinence sexuelle ?

Non. Mais je ne vis pas ma sexualité sur un mode exclusif. Si tu es suffisamment proche de quelqu'un, ou de quelques-uns, pourquoi n'envisager les relations que sur le plan horizontal ? C'est une vision assez morne du sexe que de ne s'intéresser qu'à l'acte. Je crois qu'aimer est un verbe que l'on doit décliner de multiples manières. Flirter est un substitut que j'apprécie beaucoup. C'est même l'une des fontaines dans lesquelles je puise mon inspiration pour écrire. Pour que le sexe soit une expérience vraiment merveilleuse, il faut le préalable de l'esprit. J'en suis convaincu. Je suis une nature plutôt flirtante. J'aime le contact des autres et j'aime toucher.

Es-tu toujours aussi résolu à ne pas avoir d'enfant ?

Oui, et Mary n'en veut pas non plus.

L'impuissance sexuelle te hante-t-elle ?

Absolument pas.

As-tu été sujet à des pulsions homosexuelles ?

Non. Pas au sens physique du mot. J'aime la compagnie d'amis. On peut aller jusqu'à s'enlacer sans éprouver le moindre embarras. Mais je ne pourrais pas dormir avec un garçon. Au début de The Cure, en tournée, nous étions obligés de partager la même chambre, mais ce sont là mes seuls instants d'intimité avec des garçons.

05. Le sommeil

Tu dors combien d'heures par nuit ?

Deux.

C'est là ton temps de repos habituel ?

Quand nous sommes en studio, nous travaillons jusqu'à environ 8 heures du matin. On se couche et l'on se réveille vers 16 heures. En ce moment, je me couche vers 7 heures du matin et j'essaie de me lever avant midi. Ce qui fait cinq heures de sommeil.

Certaines chansons du nouvel album ont-elles été inspirées par des rêves ?

Lullaby, le single, évoque l'insomnie.

Certains de tes rêves ou cauchemars sont-ils récurrents ?

Quand j'étais enfant, il y avait cette tête qui apparaissait au-dessus de la porte de ma chambre et qui inspira *The Head on the Door*. Il y a quelques années, il m'arrivait de me réveiller brusquement en plein milieu de la nuit en nage et le cœur battant la chamade.

Tolstoï disait que dans les rêves tout est invraisemblable, déraisonnable, absurde, sauf le sentiment qui les provoque...

Ces angoisses, cette sensation d'étouffement, c'est sûr, étaient liées à ma vie. En ce moment, je fais fréquemment ce rêve : nous jouons dans une petite salle de Londres et nous sommes si nuls que le public s'en va. C'est horrible !

Peux-tu décrire ta chambre ?

Elle est grande. Les murs sont blancs avec des stores vénitiens. Il y a deux tables de chevet, deux miroirs. Il y a un grand matelas blanc sur la moquette blanche. Dans un coin, il y a une pile d'albums de photos de mon mariage à couverture blanche. Un radio-réveil, un appareil à cassettes et une lampe à pied blanc. On se croirait dans une chambre d'hôpital, non ?

06. Le sang

Quand as-tu pratiqué ton dernier test sanguin ?

Il y a deux ans environ.

Quelle en était la raison ?

Chris Parry *(manager de The Cure – ndlr)* voulait m'assurer sur la vie.

Si ton examen sanguin avait révélé que tu étais séropositif, quelle aurait été ta réaction ? Le suicide ? Baiser le plus possible et répandre le virus en guise de revanche ? Ecrire une chanson ?

Je crois que j'aurais choisi de sauter en parachute. ▶▶▶▶

13

07

12

11

09

08

10

© Fryderyk Gabowicz/DPA/Dalle

▶▶▶▶ **Mais tu ne prends plus l'avion ?**
Je peux sauter d'une montagne. Si je me savais condamné, je ferais les choses les plus dangereuses. Si ma vie doit être écourtée, qu'elle soit au moins intense…

07. Les cheveux

Tes cheveux ont-ils souffert du traitement particulier que tu leur fais subir depuis tout ce temps. Les crêpages et toutes ces tortures capillaires ?
Terriblement souffert. Après cette tournée, je les rase.
Si tu te mets à les perdre, irais-tu jusqu'à la greffe ?
Non, je me fous de devenir chauve. Aucun membre de ma famille n'est chauve.
Alors qu'à tes débuts il y avait une volonté de refuser un look précis, aujourd'hui tu sembles t'être arrêté sur une image, une apparence…
Parce que ce n'est plus mon problème. Il y a quelques années, je mettais ma frange devant ma figure et je portais des vêtements amples dans lesquels je pouvais me cacher parce que je me sentais mal dans ma peau. Le maquillage, j'en utilisais déjà à l'école parce que je trouvais ça bien.
Les Egyptiens de l'Antiquité utilisaient le rouge à lèvres. Je n'ai rien inventé. Et puis Mary préfère quand je suis maquillé.

08. Les poumons

Les cigarettes ?
J'ai arrêté d'un seul coup il y a cinq ans. Cela altérait le son de ma voix.
Haschich, herbe ?
Non, ça n'a jamais été mon truc.
Es-tu sensible aux problèmes de pollution atmosphérique ?
Oui. Je fais ce que je peux, je n'utilise pas d'aérosol, je mets de l'essence sans plomb dans ma voiture. Je suis membre de Greenpeace depuis des années.

09. La voix

Aimes-tu ta voix ?
Oui, j'aime le fait de ne pas savoir très bien chanter. Cela m'oblige à lutter.
Si tu avais la possibilité de choisir une autre voix, laquelle choisirais-tu ?
Celle de Billy Mackenzie des Associates peut-être. J'aime la façon dont Kate Bush parle. Björk a une bonne voix. Sinéad O'Connor aussi, mais finalement, il y a très peu de chanteurs dont la voix me séduise. Tom Waits mis à part.

10. L'estomac

As-tu des problèmes de poids ?
Oui, mais la boisson en est la cause. Quand j'arrête de boire, je perds environ six kilos. En ce moment, je me nourris exclusivement de salade et de fruits pour purifier mon organisme après les excès qui ont accompagné l'enregistrement de l'album.
T'es-tu converti au végétarisme ?
J'ai été végétarien.
Et quand as-tu cessé de l'être ?
Le jour où Morrissey a lancé son *Meat Is Murder*. Je me suis offert un superbe tournedos avec des frites et j'ai trouvé ça délicieux !

11. Les yeux

As-tu une bonne vue ?
Non, je suis complètement bigleux. Comme mon père, comme mon frère, mes sœurs. Je conduis avec des lunettes. C'est pratique sur scène parce que je ne vois même pas le premier rang.
Lis-tu beaucoup ?
Enormément.
Journaux ou livres ?
Le seul journal que je lise, c'est le *Sunday Times* pour les infos de la semaine.
Quel est le dernier livre que tu aies lu ?
Je crois que c'est *Momo* par l'écrivain allemand Michael Ende. C'est un livre pour enfants. Et hier soir, j'ai fini le livre d'un auteur anglais des années 1920, Denton Welch, qui est mort très jeune. Il écrivait surtout des nouvelles. Il a eu un accident de bicyclette à 21 ans et est mort à 30 des suites de ses blessures. Et pendant ces neuf années cloué sur son lit, il a écrit sur les choses qui lui étaient arrivées avant son accident, les rares incidents qui ont émaillé son enfance et son adolescence. Un peu comme moi.
Que veux-tu dire par *"un peu comme moi"* ?
Dans mes chansons, j'évoque souvent les mêmes événements, mes peurs d'enfant, ces quelques épisodes de la jeunesse sur lesquels nous revenons sans cesse, comme reviennent au même endroit les animaux de la forêt pour boire. Parce qu'ils sont pour nous la source du monde sensible. *Disintegration* est largement consacré à l'effort qu'il faut produire pour retrouver cette zone de sensibilité que l'âge adulte tend à interdire. C'est le chant d'une lutte intérieure pour ne pas perdre le bénéfice d'émotions profondes nées pendant l'enfance.

12. La tête

Penses-tu être immunisé contre la folie ? Un album comme *Pornography* suggère qu'en période de crise profonde tu pratiques une forme d'autothérapie de groupe…
Je ne finirai jamais dans un hôpital psychiatrique. Ma famille saurait prendre soin de moi. Ma maman s'occuperait de moi. Je crois savoir maquiller ma propre détresse. Quand je suis mal, il me suffit de monter sur scène. C'est la meilleure thérapie que je connaisse. Si l'on joue moins, c'est que ma santé psychique est meilleure qu'elle ne fut. Si je devais atteindre un stade de souffrance psychique tel que je devienne incapable de créer et d'agir, je crois que je me suiciderais. Si je suis encore ici, c'est que les choses ne vont pas si mal.

13. La foi

Dans *Faith*, tu exprimais une envie à l'égard des gens habités par la foi…
C'est toujours vrai, sauf que cela a débouché sur une certaine forme de cynisme. Je suis moins envieux parce que j'estime que cela a moins d'importance. Je ne crois plus que la foi seule parvienne à résoudre tous mes problèmes.
As-tu fini par considérer les croyants comme des égarés ?
Non, mais je n'envie plus leur foi. Fut un temps où je voulais moi aussi connaître à tout prix la grâce. Je me disais qu'il devait être délicieux de vivre dans cet état. Aujourd'hui, je ne pense plus que cela pourrait m'aider. L'idée de la foi m'a toujours fasciné, mais voilà, je ne l'ai pas. Finalement, ce n'est pas plus mal. Cela m'évite de me faire trop de mouron. Je crois que les choses du monde n'ont aucun sens. Je partage toujours cette vision d'un monde absurde qu'a Meursault dans *L'Etranger*. C'est assez pratique, beaucoup plus pratique que celle d'un monde qui abriterait une signification à laquelle le commun des mortels n'aurait pas accès. Tout ce dont nous avons besoin, c'est d'une morale assez souple pour vivre ensemble. Je ne peux nier que de temps à autre cette impression de raffiner sur le néant me désespère. Savoir que tous mes actes sont dénués de sens. Que travailler nuit et jour comme je le fais ou rester au lit, c'est la même chose. Je me console en me disant que ce que je fais a au moins une valeur esthétique. Et après tout, écrire des chansons, enregistrer des disques, c'est une façon anormale d'avoir des enfants, un pari sur le néant. Laisser quelque chose après sa mort. Cela ne fera sans doute aucune différence…
Que choisirais-tu entre être un boucher et immortel ou Robert Smith et mourir ?
Couper de la viande morte pour l'éternité ! C'est au-dessus de mes forces ! Est-ce que je pourrais au moins faire quelque chose d'autre les jours de congé ?
Charcutier éventuellement.
Je préfère rester moi-même et mourir.
Si on te laissait le choix de ta mort, quelle serait-elle ?
Dormir et ne pas se réveiller.
Si on te laissait choisir un lieu pour mourir, quel serait-il ?
Sur un radeau, en pleine mer. ▶

Le petit Robert

Robert Smith parsème son écriture de mots-clés qui sont autant de passes ouvrant sur son univers. Par Richard Robert



The Lovecats, clip de Tim Pope (1983).

nimals

Entre 1982 et 1984, période où Smith se gave de substances diverses, l'univers de The Cure, transformé en kaléidoscope psychédélique, se peuple de bestioles de tout poil, plus ou moins amicales. Elles font leur apparition dans le décor oppressant de *The Hanging Garden*, avant de régner sans partage sur l'album *The Top,* ménagerie ensorcelée où voisinent chiens *(Shake Dog Shake)*, oiseaux *(Bird Mad Girl, Give Me It, The Empty World)*, chenilles *(The Caterpillar)* et cochons *(Piggy in the Mirror)*... On notera aussi que les araignées tissent régulièrement leur toile dans l'esprit de Smith *(Lullaby)*. Mais ce sont encore les chats, créatures à la fois griffues et caressantes dont le chanteur imite parfois les miaulements suraigus, qui se taillent la part du lion – comme dans le fameux *The Lovecats*.



Cold/Ice

Utilisé pour désigner la frange la plus glacée de la new-wave, l'adjectif *"cold"* revient souvent sous la plume de Smith, ainsi que le mot *"ice"*. Pour le coup, il s'agit moins d'un froid ankylosant que d'un froid mordant (*Cold*, sur les effets de la drogue), blessant *(At Night)*, voire brûlant *(39)*. Le feu, d'ailleurs, n'est jamais très loin de la glace dans les chansons les plus tourmentées de Smith, comme dans l'album *Pornography (Siamese Twins, The Figurehead, Pornography)*.



Death

C'est peu de dire que le sujet travaille Smith en profondeur... Contrairement à ce que certains ont parfois prétendu, la mort n'attire pas le chanteur : elle le révolte, le met hors de ses gonds. Latente jusqu'à *Seventeen Seconds*, cette obsession dévore littéralement les chansons de l'album *Faith (All Cats Are Grey, The Funeral Party)*, marqué par les deuils familiaux qui ont frappé Smith et le batteur Lol Tolhurst, et de *Pornography (One Hundred Years, A Short Term Effect, Siamese Twins)*. Plus généralement, c'est la course inexorable du temps et l'idée même que tout a une fin (l'innocence, l'amour, le monde) qui mettent Smith dans tous ses états, comme en témoignent des chansons comme *Seventeen Seconds, A Strange Day, A Thousand Hours, Disintegration, End* ou *alt.end*.



Dream

Pour Smith, les rêves sont non seulement une façon de relire la réalité à travers le prisme de son inconscient, mais aussi de réintégrer les territoires lointains de l'enfance, d'échapper aux servitudes du quotidien. Dans cette inépuisable source d'inspiration, exploitée dès *Three Imaginary Boys*, il puisera certaines de ses chansons les plus angoissées – *A Forest, All Cats Are Grey, The Hanging Garden, Lullaby* – comme certains de ses tubes les plus colorés – *The Walk, The Lovecats, Close to Me*.



Fall/Drown

Smith ne cesse de chuter dans ses chansons, ce qui explique sans doute pourquoi il a tant de bleus à l'âme. Présente dans la majorité des chansons de *Faith* et de *Pornography*, récurrente partout ailleurs, la symbolique de la chute illustre le plus souvent ses confessions d'enfant perdu ou en fuite, animé par le désir d'échapper coûte que coûte à sa condition *(Watching Me Fall)*. Dans certains textes comme *The Drowning Man, Lament* ou *Sinking*, elle cède la place à des images de noyade – métaphore que Smith utilise aussi pour décrire l'amour fusionnel *(Just like Heaven)*.



Kill

La pulsion meurtrière – plus que suicidaire – tient une place de choix dans la palette d'émotions et d'obsessions de Smith, qui ouvre le feu dès *Killing an Arab*, inspiré par la scène du meurtre de *L'Etranger* de Camus. De *Accuracy* à *Pornography*, de *Doubt* à *The Kiss*, le chanteur, sujet aux bouffées de violence et de paranoïa, menace régulièrement de zigouiller son prochain. Histoire d'aggraver son cas, signalons aussi quelques *hate songs* trempées dans l'encre la plus acide, telles *Give Me It, Shiver and Shake, Cut* ou *Us or Them* – l'une des rares chansons explicitement politiques composées par Smith.



Kiss/Mouth

"Quand on voit ce que les gens font avec leur bouche, il y a de quoi être plutôt horrifié", dit un jour Robert Smith – qui, en tant qu'adepte du rouge à lèvres baveur, en connaît un rayon sur la question. Objet de fascination et de dégoût, la bouche et ses accessoires (langue, lèvres) semblent être pour lui le véritable siège de l'intimité, le trou béant, à la fois fascinant et obscène, qui attire à lui les forces du désir et de la frustration. C'est donc une véritable pluie de baisers plus ou moins empoisonnés qui s'abat sur la discographie de The Cure, depuis *Just One Kiss* à *Why Can't I Be You?*, de *Doubt* à *The Kiss*.



Love

Le seul véritable sujet des chansons de Smith ? Toute l'histoire de The Cure est intimement liée à sa relation avec Mary Poole – il compose *M* pour elle, puis *Lovesong* pour leur mariage. Indécrottable romantique, usant à l'envi du "jamais" et du "toujours", Smith chante souvent l'amour absolu, la perfection étouffante d'une union tellement fusionnelle – *The Same Deep Water As You, High* – qu'elle court à l'échec *(The End of the World)*. Fustigeant le mensonge *(Play for Today)*, il exige le don total de l'être aimé avec une intransigeance qui flanque un peu la frousse – voir *Trust* ou *The Promise*. Quelques pop songs fleur bleue prouvent heureusement que le cœur de Smith n'a pas totalement renoncé à la légèreté, comme *Boys Don't Cry* ou *Friday I'm in Love*. Bien que ne se présentant pas comme une bête de sexe, l'Anglais, enfin, ne rechigne pas à laisser parler l'animal assoiffé de luxure qui sommeille en lui, oscillant entre dégoût *(The Kiss)*, sauvagerie *(All I Want)* et pure extase *(Taking Off)*.



Scream

Toute la discographie de The Cure résonne de cris plus ou moins terrifiants, qu'ils surgissent d'un rêve *(A Forest)*, du cœur brûlant de Smith *(Doubt)* ou des plus obscurs tréfonds de sa libido *(The Kiss)*. Avec le temps, le cri aura aussi une connotation plus positive, notamment dans les chansons d'amour fou que le leader du groupe composera – *The Lovecats, Just like Heaven*.

Des années 1970 à aujourd'hui, le groupe a écumé petites et grandes salles, à mesure que son aura grandissait. Plusieurs albums live témoignent de sa magie sur scène. Par Louis-Julien Nicolaou

En mode majeur

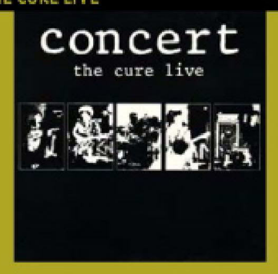
"We're a fuckin' rock'n'roll band." Depuis plusieurs décennies, Robert Smith ne se lasse pas de répéter cette formule dans l'espoir de conjurer une bonne fois la légende d'un groupe et d'une œuvre exclusivement morbides, sanctuaire de ténèbres destiné à recueillir le mal-être des adolescents en errance. Un malentendu, décidément. Car le groupe de *Killing an Arab, The Funeral Party* et *The Figurehead* n'est jamais plus lui-même qu'en live, "en vie". C'est même devenu sa passion, sa dernière raison d'être, quand la parenthèse entre chaque nouveau disque a commencé à s'étirer sur plusieurs années et que le contenu de ceux-ci s'est mis à ne plus importer vraiment. Regardé comme une institution, The Cure a conservé toute sa vitalité pour le live, et le public ne s'y trompe pas, qui continue de se presser en bas de la scène, sûr de partager quelques heures intenses en compagnie d'un groupe unique en son genre.

Un groupe rodé

Dès 1977, The Cure joue beaucoup en concert, écumant les salles anglaises, petites et moyennes, bien sonorisées ou non. En 1979 commencent de timides excursions européennes, aux Pays-Bas, en Belgique et en France (avec une date au Bataclan le 17 décembre), même si le territoire du Royaume-Uni reste privilégié. The Cure tourne également avec Siouxsie & the Banshees, dont il fait plus qu'assurer les premières parties, Robert Smith prenant sur scène la place du guitariste John McKay, parti en pleine tournée. Ce n'est qu'en 1980 que The Cure débarque enfin aux Etats-Unis, circuit obligatoire pour toute formation britannique aux prétentions internationales. Les cadences n'en restent pas moins infernales, difficiles à supporter même pour des organismes âgés de 20 ans et dopés à toutes sortes de chimie. Le quatuor joue par exemple chaque soir du 13 mai au 1er juin 1980, en allant de Lille au Mans, puis à Bruxelles, Utrecht, Amsterdam, Berlin, Hambourg, Hanovre, Cologne... Cela avant de s'embarquer pour la Nouvelle-Zélande, puis l'Australie où, porté par le succès de *Boys Don't Cry*, The Cure devient pour la première fois l'objet d'un culte fervent.
Peu de documents nous restent pour témoigner de ces premières années où le groupe se forge son expérience scénique. Les quelques titres enregistrés à Nottingham en 1979 relèvent de l'anecdotique et ne montrent pas en quoi Robert Smith et les siens se distinguent de la cohorte de petites formations ▸▸▸▸



Au festival de Roskilde
au Danemark en 2012.



Concert (1984)

Enregistré en mai 1984 à Londres, à l'Hammersmith Odeon et à l'Apollo d'Oxford, le premier album live de The Cure est l'objet d'autant de regrets que de satisfactions. Regrets de ne pas avoir capté les meilleurs moments de cette tournée – en particulier le concert donné à Munich – et de ne pas entendre Simon Gallup, dont la puissance manque à *A Forest* et *One Hundred Years*. Bonheur, néanmoins, de tenir un *Charlotte Sometimes* merveilleusement triste, un *Give Me It* tout de fureur ou encore de goûter à l'intensité perverse de *The Hanging Garden*. **L.-J. N.**

Face à la difficulté de donner une suite véritable à 'Disintegration', à l'impossibilité de se réinventer ou de retrouver l'élan créateur de sa jeunesse, Robert Smith s'est attaché à rester impeccable sur scène.

▶▶▶▶ punks ou postpunks alors en action. 1980 marque sur ce plan une rupture. Soudain The Cure se métamorphose, comme s'il trouvait sa voie véritable et que, à la façon de certains héros mythologiques de manga, tout son corps mutait, qu'une nouvelle armure se fixait sur lui et que ses pouvoirs se décuplaient.
L'arrivée de Simon Gallup, l'acquisition de pédales flanger, chorus, delay et reverb et l'empreinte vocale de plus en plus nette de Robert Smith permettent au groupe de définir plus qu'un répertoire, un son unique. Aussi tendues et rêches que les premières, mais mélodiquement plus abouties, mises au pilori de la basse sadienne de Gallup, des synthétiseurs fantomatiques de Matthieu Hartley et de la voix de chat écorché de Smith, les nouvelles chansons prennent une dimension théâtrale que la scène ne peut qu'accentuer. Il suffit d'écouter les titres enregistrés à Amsterdam, au Marquee Club de Londres, à Arnhem et en France durant la tournée suivant la sortie de *Seventeen Seconds* (ils figurent sur l'édition double de ce disque) : les tempi sont fixés, implacables, les dissonances agressives martelées avec une régularité tortionnaire, permettant à Smith de décrire ses visions par éclairs, à travers une brume opaque de mauvaise fièvre.
De la nervosité quasi ascétique des débuts postpunks aux bouffées asphyxiantes d'une angoisse assassine et quasi irréelle, le groupe gagne en confiance sur scène en même temps que sa musique enfle et gronde comme un océan de cauchemar. L'apparence, à la différence des esprits, est encore sobre ; le sérieux dans la mélancolie, sans la moindre faille ; les déplacements, rares, seul Gallup oscillant d'une jambe à l'autre, la basse posée sur la cuisse droite, comme un naufragé luttant dans la tempête. The Cure construit son image, fascinante, de groupe sépulcral.

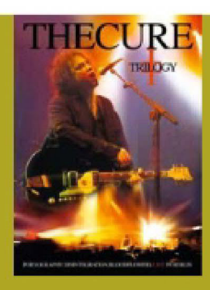
Terreur pop

La tournée *Pornography* correspondra à la descente des neuf cercles de l'enfer de Dante. Un enregistrement pirate du concert donné le 7 juin 1982 à l'Olympia en décrit la progression : vertigineuses plongées dans les eaux glauques de *The Drowning Man*, chevauchées d'Apocalypse avec *One Hundred Years*, colimaçons d'arpèges détraqués de *The Figurehead*, appels dépourvus d'espoir d'un supplicié égaré dans la lente cérémonie de fin du monde de *Forever*.
La tension entre les membres du groupe infecte totalement une musique néopsychédélique débordant de viscères en décomposition. Au bord de la rupture, l'énergie de The Cure sur scène se révèle plus malsaine et envoûtante que jamais. Rendant compte de ce concert pour *Rock & Folk*, François Gorin écrira : *"Chacun est reparti avec sa part de terreur, falsifiée en chouette concert pop."* On peut regretter que l'album *Concert*, sorti en 1984, ne reflète que partiellement cette inspiration violente, cette agressivité forcenée de chacun des membres du groupe envers les autres, envers le public, voire envers lui-même. Mais alors, ces temps de férocité pure sont déjà derrière Smith et la formation est complètement changée.
Lol Tolhurst est passé aux claviers, Simon Gallup a été remplacé par Phil Thornalley, Porl Thompson est venu seconder le leader à la guitare et Andy Anderson joue désormais les bûcherons à la batterie. Ce groupe-là paraît mieux calibré pour jouer la pop d'un chanteur arborant désormais un look étudié, costumes trop larges, visage fardé à gros coups de pinceau et coupe en toile d'araignée, que pour errer dans les labyrinthes d'une incommunicabilité exaspérée. Contrastant avec les captations vidéo alors réalisées à Glasgow, à Tokyo, et surtout à Munich, ce premier album live pèche curieusement par sa mesure, son manque de folie. Car, le 30 janvier, face au public munichois, la formation, tout de noir vêtue, délivre encore un concert d'une impeccable atrocité, une partition grinçante, hurlante, alliant rythmes barbares et arpèges d'outre-tombe à des bouffées de lyrisme désespéré.

Groupe de stade ?

Si Robert Smith semble avoir enterré certains de ses démons, la vie de The Cure reste mouvementée, soumise aux allées et venues de ses membres, au flirt avec Siouxsie & the Banshees et aux orientations musicales prises par son leader. La confirmation du virage pop et le retour de Gallup pour *The Head on the Door* ouvrent plus largement les portes des Etats-Unis au groupe, qui monte en puissance et apparaît, avec Depeche Mode, U2 et Simple Minds, comme l'une des rares formations issues de la new-wave à pouvoir remplir des stades. L'attitude de Smith reste cependant ambiguë. A parcourir ses diverses déclarations, qu'il met un soin quasi mécanique à rendre contradictoires, il semble redouter un futur délicat pour lui – il n'a pas 30 ans mais, fidèle à ses origines punks, entend bien ne jamais ressembler à Elton John, Mick Jagger ou même David Bowie, avec lequel il ne se montre pas tendre –, ne pas s'enthousiasmer à l'idée de continuer à tourner – il avoue avoir de plus en plus peur en avion –, et ne plus vouloir jouer ni aux Etats-Unis ni en Australie, où sa popularité ne cesse pourtant de grandir. Pressent-il ce qu'il adviendra de U2 ? En tout cas, c'est un modèle qui lui répugne déjà.
Pourtant, la scène continue d'être dressée, chaque soir ou presque, avec ses longs draps blancs d'alcôve gothique et ses jeux de lumière étudiés, et le groupe de jouer, alternant les titres emblématiques de l'ère *cold* et les tubes pop. Trois ans après *Entreat*, nouvel album live qui ne contenait que des titres de *Disintegration*, The Cure publie l'excellent *Show*, qui témoigne d'une influence salutaire du mouvement shoegaze. Les chansons de *Wish*, en particulier, gagnent en carnation et en ferveur, ainsi *From the Edge of the Deep Green Sea*, qui trouve peut-être là sa meilleure version enregistrée.
A ce double album succède *Paris*, enregistré au Zénith l'année précédente. Sorti un mois après *Show*, il compile des

A la Wembley Arena
à Londres en 1989.



Trilogy (2003)

Après avoir opéré un retour en grâce avec *Bloodflowers*, The Cure revisite sur scène sa saison en enfer et interprète pied au plancher l'intégralité de *Pornography*, son œuvre maudite, à jamais saignante et purulente, aussi fascinante et effrayante qu'un masque de Méduse antique. Mieux encore, il lie à ces huit chansons sans issue *Disintegration* et *Bloodflowers*, eux aussi exécutés dans leur totalité. L'événement se tient à Berlin en novembre 2002, et *Trilogy* l'enregistre pour l'éternité.
La valeur de ce DVD est multiple. Du Cure de la trilogie *cold* ne subsistent qu'un Gallup impeccablement décharné, punk impassible au magnétisme intact, et un Smith déjà empâté, mais dont l'engagement et la concentration impressionnent. La rage de 1982 s'est envolée, mais les qualités intrinsèques des compositions de *Pornography* n'en sont pas moins mises en valeur dans la sobre épouvante que déroule le groupe. Surtout, elles trouvent leur suite évidente dans les beautés tristes des albums suivants, le cauchemar devenant songe au fil d'une œuvre dont la cohérence s'impose avec une force époustouflante. **L.-J. N.**

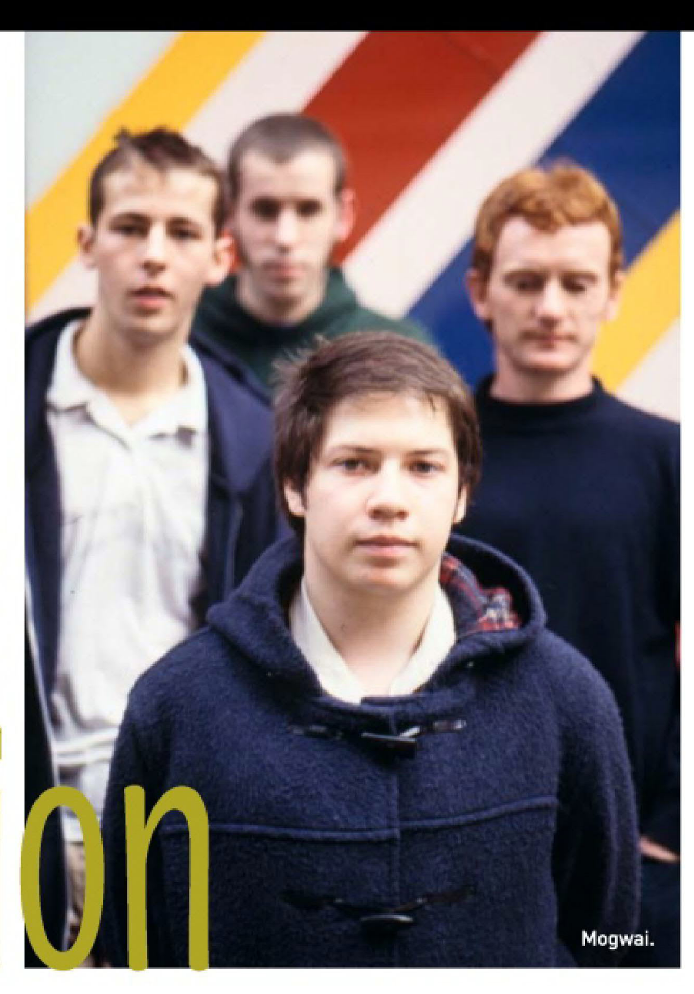
titres plus sombres comme *At Night*, *The Figurehead* ou *Play for Today*. Le festin est ainsi complet, les fans, comblés.

Grands-messes des années 2000

Les années 1990 vont pourtant rendre l'existence de The Cure plus compliquée, plus hypothétique même : les défections multiples, la déception de *Wild Mood Swings* et la continuelle tentation chez Smith d'enterrer pour de bon le groupe ont notamment pour conséquence de le voir peiner parfois à remplir les salles de concert. Mais il faut croire que le désamour convient à cet homme, ou du moins, qu'il sait toujours en tirer l'énergie mauvaise qui convient à ses chansons.
En rejouant sur scène *Pornography* dans son intégralité, puis *Disintegration* et *Bloodflowers*, The Cure ne fait au début des années 2000 que des heureux. Plus *"fuckin' rock'n'roll band"* que jamais, The Cure – qui n'a jamais été avare de son temps sur scène – donne des concerts épiques, des grands-messes sans fin, pouvant dépasser les trois heures durant lesquelles pas moins de quarante-cinq chansons seront jouées avec tout le sens du chaos, du merveilleux et de la prise de risque exigé.
Même devenu une sorte de barde gros et dépenaillé, même contraint de ne jouer que des morceaux anciens, Smith reste extrêmement attentif à la qualité de ses shows. Il semble que face à la difficulté de donner une suite véritable à *Disintegration*, à l'impossibilité de se réinventer ou de retrouver l'élan créateur de sa jeunesse, il se soit d'autant plus attaché à rester impeccable sur scène, où il n'hésite pas à se montrer généreux et à contenter ses fans, souvent au-delà de leurs espérances. De cela comme du reste, on ne peut que lui être profondément reconnaissant. ◗

Dans les années 1990, The Cure exerce une fascination flagrante sur la nouvelle génération d'artistes de l'époque. Par Noémie Lecoq

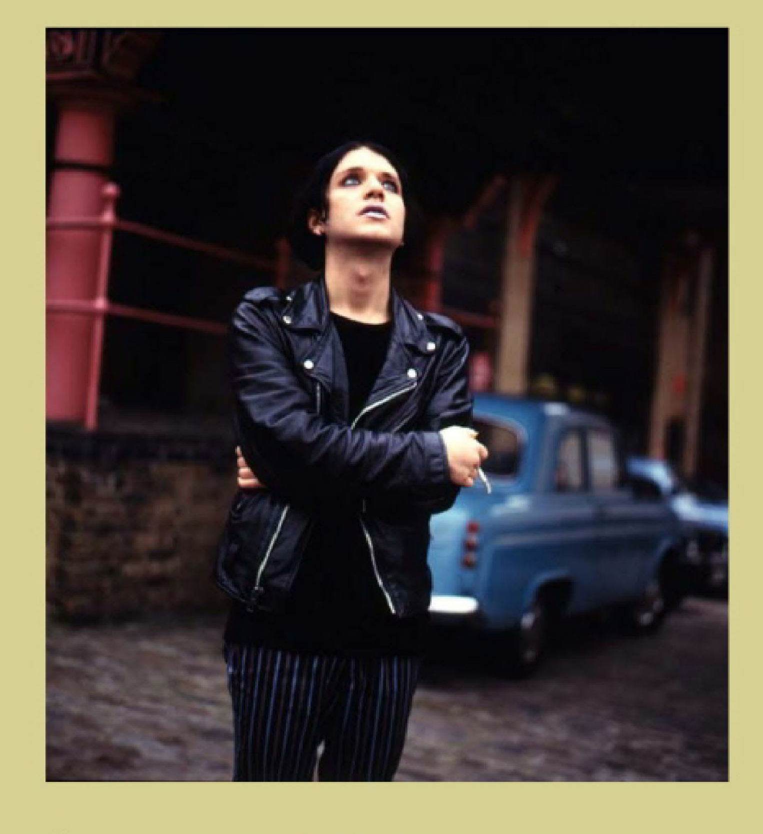
Strange attraction


Mogwai.

Au pic de la Curemania des 80's, beaucoup de musiciens poussaient l'hommage au groupe de Robert Smith jusqu'à l'imitation, essayant de s'approprier ce qui les séduisait tant dans la musique, la voix ou le look de leurs héros. Pendant la décennie suivante, cette influence s'exprime différemment : ces nouveaux héritiers qui mettent en musique leurs idées noires ont grandi avec The Cure.
C'est le cas de Billy Corgan, cerveau tourmenté des Smashing Pumpkins, qui se dit marqué au fer rouge par leur habileté à créer des ambiances pesantes et par la basse de Simon Gallup. Sur le coffret *The Aeroplane Flies High* (1996), les Américains reprennent avec grâce *A Night like This,* chanté par le guitariste James Iha. Pour son premier album solo en 2005, Billy Corgan invite Robert Smith pour jouer ensemble *To Love Somebody* des Bee Gees.
Songwriter de Nine Inch Nails, Trent Reznor a lui aussi passé son adolescence à écouter The Cure. Dans une interview pour le magazine *Alternative Press* en 1998, il déclare que *The Head on the Door* est à ses yeux l'un des meilleurs albums de tous les temps, avant de raconter la soirée où il a été présenté à ses "idoles de jeunesse" dans un club gothique de La Nouvelle-Orléans – une photo touchante de Robert Smith et lui, dans les bras l'un de l'autre, circule sur internet.
Reflétant une autre mutation du rock, le metal alternatif, les Deftones se sont toujours démarqués par leur sensibilité et leur force mélodique, alliées à un tempérament volcanique. Lors d'une soirée *MTV Icon* en hommage à The Cure en 2004, ils se plient à l'exercice de la reprise avec une version étonnamment personnelle, et donc réussie, de *If Only Tonight We Could Sleep.* Leur chanteur et parolier, Chino Moreno, cite d'ailleurs *Pornography* parmi les albums qui l'ont le plus influencé, aux côtés d'un album de Mogwai.
Interrogé sur le même sujet par le site The Quietus en 2012, Stuart Braithwaite de Mogwai choisit lui aussi *Pornography* : *"The Cure est le premier groupe que j'ai vraiment adoré. La tournée de* Disintegration *a été mon premier concert quand j'avais 14 ou 15 ans."* Ce groupe écossais qui excelle dans le postrock brumeux a eu l'honneur de partir en tournée avec The Cure en 2004.
Les Anglais de Cranes ont eux aussi eu ce privilège : ils ont assuré les premières parties du groupe sur la tournée mondiale de *Wish* en 1992. Le soir d'un concert au stade de Liévin, Robert Smith se propose de remplacer lui-même leur chanteuse malade en jouant de la guitare à la place des parties vocales, pendant que Porl Thompson vient donner un coup de main à la guitare – en partie disponible sur YouTube, cette performance éphémère envoûte.
Si leurs chansons font souvent écho aux Rolling Stones, les Dandy Warhols ont eux aussi été biberonnés à The Cure, et ils en gardent les stigmates sur certains passages ténébreux, même si la basse ne fait pas partie de leurs outils. Dévoilée en 2008 sur l'album *Perfect As Cats: a Tribute to the Cure,* leur reprise magnétique de *Primary* va puiser dans l'electro et les synthés pour s'affranchir de la version originale.
Loin de se limiter au rock et à la pop, l'héritage du groupe se retrouve dans le trip-hop de Massive Attack. En 1998, sur leur chef-d'œuvre mutant *Mezzanine,* le collectif de Bristol utilise un sample de *10:15 Saturday Night* sur le morceau *Man Next Door.*
Enfin, impossible d'évoquer les héritiers nineties de The Cure sans se pencher sur Placebo. Leader androgyne du trio, Brian Molko va puiser dans les mêmes références littéraires et musicales que Robert Smith, ainsi que dans la même trousse de maquillage. Ils ont d'ailleurs partagé la scène plus d'une fois. Pour *Les Inrockuptibles* en 2001, il s'est chargé d'interviewer son idole en lui posant des questions de spécialiste (lire ci-contre) – le rêve ultime de tous ces musiciens unis par leur obsession pour The Cure. ◗

“Les meilleurs goths sont mexicains”

En 2001, Brian Molko interviewait Robert Smith pour *Les Inrocks*. Extrait.
Propos recueillis par Renaud Monfourny



Brian Molko : Quand j’étais gosse, je te regardais à la télé, je lisais tes interviews. Maintenant, c’est moi qui te pose des questions. C’est quoi, pour toi, ton souvenir le plus ancien ?
Robert Smith : Mon père avait une caméra super-8 et il nous filmait souvent ma mère, ma sœur et moi, j’ai donc vu tous les films, au fil des ans. Je suis né en 1959 et j’ai grandi à Blackpool, dans le nord-ouest de l’Angleterre, au bord de la mer. Il y a beaucoup de films sur lesquels on me voit en train de courir comme un fou, avec des ânes en arrière-plan. Mon premier souvenir, c’est ça : je revois ma sœur en train de manger des vers de terre, et pour être honnête, c’est moi qui les déterrais et elle qui les mangeait. Je devais avoir 3 ans et elle 2. Et ma mère m’a donné une correction. C’est sans doute l’une des seules fois où j’ai été frappé. Je me souviens aussi de l’odeur des ânes. L’un de mes premiers souvenirs est lié au bruit de la mer. Quand j’ai quitté Londres, il y a dix ans, j’étais prêt à aller n’importe où, pourvu que ce soit au bord de la mer. Je voulais pouvoir me réveiller et entendre la mer. C’est lié à mon enfance, à la joie pure, à l’innocence. J’aime la musique et le parfum de la mer. Je me suis donc installé dans le sud de l’Angleterre et je me sens complètement différent. A Londres, j’étais animé par un sentiment de haine envers le monde entier.
Au début, vous aviez une image de noirceur, de désespoir, et puis vous avez écrit des chansons d’amour, plus pop, avec un certain sens de l’humour. Y a-t-il quelque chose en particulier à l’origine de cette évolution ?
Le premier album n’entre pas dans cette logique. Il est né pendant qu’on était à l’école, je ne le considère pas comme un album personnel, mais comme un album en commun. Jusqu’à *Pornography*, j’étais pris dans un cercle vicieux. L’inspiration était continue, on avait une vingtaine d’années, on était à fond. Pendant la tournée, on se demandait qui allait mourir en premier, on abusait de tout. J’étais bizarrement heureux de vivre dans l’excès, c’était une obsession, j’avais fait une croix sur le reste. Mais à la fin, on ne se supportait plus, c’était devenu très violent, on ne s’est pas vus pendant un an et demi. Et puis je suis parti en vacances avec ma femme Mary, pour faire de la randonnée dans le nord de l’Angleterre, et j’ai réalisé, en ressentant une souffrance due à l’effort physique, que je ne voulais pas tout abandonner. Chris Parry, le boss de notre label Fiction, y a été pour quelque chose aussi. J’avais écrit la demo de *Let’s Go to Bed*, qui aurait presque pu figurer dans *Pornography*, avec son gimmick très lent, en mineur. Et Chris m’a dit : *“Vas-y, fais une chanson pop.”* Je lui ai dit : *“OK, mais on ne la sort pas sous le nom The Cure.”* Mais il a refusé. Il m’a dit qu’a posteriori, dans dix ans, je comprendrais pourquoi. Il avait dix ans de plus que nous, une vision globale très claire. Ensuite, j’ai rejoint Siouxsie & the Banshees et j’ai développé ce côté pop, *The Lovecats*, *The Walk*. Sans ça, je n’aurais pas osé. Et puis je n’ai jamais eu l’impression qu’il fallait choisir. Le problème, c’est qu’avec *Pornography* on s’est retrouvés enfermés dans cette image, et les gens autour voulaient voir en moi cette personne complètement sombre. C’était une phase vraiment horrible de mon existence.
Te sens-tu responsable du mouvement gothique et de tous ses aspects ridicules ?
C’est bizarre, on n’a jamais été un groupe gothique, dans le sens où il n’y a aucune photo de nous avec un crucifix ou quoi que ce soit. On était plutôt un groupe en imper ! Les Banshees donnent dans le gothique, dans le vrai sens du terme. Je n’ai aucun disque gothique. Je déteste les Sisters of Mercy. Avec des titres comme *The Lovecats*, *Let’s Go to Bed*, explique-moi ce qui est gothique là-dedans, écoute *Friday I’m in Love* ! Un groupe gothique ne ferait pas des chansons comme celles-là. Cela dit, j’aime beaucoup les goths, ils sont souvent adorables. Si tu fais abstraction de leurs fantaisies morbides, de leur conviction qu’ils vont mourir s’ils sont exposés à la lumière du jour, ce sont des personnes qui peuvent être très drôles. Tu es déjà allé au Mexique ? C’est là-bas qu’on trouve les meilleurs goths. Quand tu les vois depuis la scène, tu as l’impression qu’ils sont habillés en goths, tout en noir, et quand tu les croises, tu vois qu’ils ont des shorts de toutes les couleurs et des tongs !



En 2001.

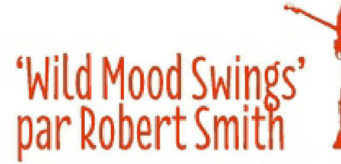
1994-2016

Monstre sacré

Multiples changements de line-up, désordre et créativité en studio, excellence jamais démentie sur scène : ces dernières années ont sacré The Cure, qui n'est pas encore prêt à tirer sa révérence après quarante ans d'existence. Par Sophie Rosemont

Avec le procès qui l'oppose à Lol Tolhurst, résolu lorsque les accusations de ce dernier tournent court en octobre 1994, The Cure se perd en chemin. Boris Williams rejoint le groupe de sa petite amie Caroline, The Piggle. Porl Thompson part tourner avec Jimmy Page et Robert Plant pour la fameuse tournée *No Quarter*. Au vu du cachet et de ses quatre enfants à charge, ceux qu'il a eus avec Janet Smith, il ne peut refuser une telle aubaine. Encore embrumé par les vapeurs d'alcool, Simon Gallup est de retour, mais son état ne lui permet pas d'être présent à 100 %. Seul l'ex-roadie Perry Bamonte est fidèle au poste et accepte de passer des claviers à la guitare lorsque Smith rappelle Roger O'Donnell.
Cette petite troupe constituée à la hâte se réunit, dès la fin de l'année 1994, dans un manoir du XVIe siècle, St Catherine's Court, près de Bath. Ils feront appel à plusieurs batteurs pour remplacer Williams avant de finalement recruter Jason Cooper. Avec eux, le producteur Steve Lyon, assez dubitatif quant au bon fonctionnement de cette nouvelle configuration, comme il l'explique à Jeff Apter dans le livre *The Cure – Never Enough* (Camion Blanc, 2007) : *"Dès le début, il semblait évident que le groupe était disloqué, que Robert ne savait pas quel son donner à l'album et je crois que ce sont tous ces éléments qui en ont fait un disque très décousu."*

Sautes d'humeur
Ce disque, c'est *Wild Mood Swings*, qui mettra des mois à éclore. Après des semaines d'enregistrement dans la salle de bal de St Catherine's Court, The Cure assure la tournée des festivals l'été 1995 et ne se remet au travail qu'à l'automne.



'Wild Mood Swings' par Robert Smith

"Si les gens écoutent 'Wild Mood Swings' en faisant abstraction de notre âge, de notre histoire, je pense honnêtement qu'ils ne peuvent pas nous accuser d'être sclérosés, de simples rentiers. Etre un dinosaure, c'est ressasser sans cesse la même chose, faire son beurre avec, rester sous les projecteurs grâce à une formule que les gens ont aussi la bêtise de plébisciter. Ça paraîtra peut-être fanfaron, mais franchement cet album me paraît bon : il m'a surpris, ce qui ne m'est pas arrivé si souvent dans notre carrière. Dans chaque chanson, la voix, le son, l'écriture changent." Entretien 1996 Richard Robert

Finalement pressés par la maison de disques, Smith et Lyon doivent s'acquitter en urgence de la lourde tâche du mixage. A sa sortie, le 7 mai 1996, *Wild Mood Swings* est accueilli froidement. Difficile de trouver sa place sur le terrain de jeu miné par la fausse rivalité entre Oasis, qui a sorti quelques mois plus tôt *(What's the Story) Morning Glory?*, et Blur, récemment auteur de *The Great Escape*. La Britpop vit son âge d'or. Face à elle, la musique disloquée et éclectique proposée par The Cure sonne presque faux. De plus, selon Sébastien Michaud, auteur entre autres de *New Order – Des larsens sur le dancefloor* (Camion Blanc, 2013) : *"Smith était prisonnier de sa réputation d'homme sombre, alors qu'il a toujours aimé passionnément la pop.* Wild Mood Swings *est sans doute allé trop loin dans ce sens, c'est un album trop long et éclectique dans lequel les fans ne se sont pas reconnus."*
Echaudé par la réception de l'album, Robert Smith décide de mettre le paquet sur scène. The Cure tourne pendant toute l'année 1996 en Europe puis aux Etats-Unis en 1997. Jérémy Wulc, auteur de *The Cure – My Dreams Come True* (Camion Blanc, 2009) et réalisateur d'un film pour les 40 ans du groupe, les accompagnait sur la route : *"Malgré quelques engueulades en interne dues à son perfectionnisme, l'ambiance en tournée était incroyable, sans doute aussi enthousiaste que durant les années 1985-1986. Smith avait retrouvé un groupe avec qui jouer et s'amuser. Il faisait la fête tous les soirs : au lieu de monter s'enfermer dans sa chambre, il tapait le bœuf* ▶▶▶▶



Wild Mood Swings (1996)

Le dixième album de The Cure ne s'est pas fait dans la sérénité. Après les émotions du milieu des 90's (le procès qui opposa Smith à Tolhurst, l'alcoolisme de Gallup, le départ de Thompson, etc.), Robert Smith réussit à rassembler une petite troupe autour de lui. Exit Dave Allen, qui a coproduit les albums de The Cure entre 1983 et 1992. C'est à Steve Lyon que revient la tâche ô combien ardue d'unifier le son d'un disque profondément éclectique, qui passe d'une humeur à une autre avec un enthousiasme certes contagieux, mais parfois déroutant.

On trouve de la guitare espagnole, du sitar électrique, un peu de guitares (pas assez, comme s'en plaindront les fans) et des synthétiseurs. Si les mélodies restent honorables (on apprécie les envolées oniriques de *Numb*), l'instrumentation souffre d'un réel manque de cohérence. D'autant plus qu'après des mois d'enregistrement Fiction avait fini par perdre patience et demandé à Smith de rendre sa copie illico presto. D'où un mixage quelque peu bâclé...

Après un prodigieux *Want* en guise d'ouverture, on passe au rock souligné de sitar électrique de *Club America* puis à la jolie ballade nourrie de cordes et de synthé *This Is a Lie*, à la pop acidulée de *Strange Attraction*, au rock post-*Just like Heaven* de *Mint Car*, déluré et efficace, sans oublier le rock plus classique (et affirmé) de *Trap* ou un drôle de titre sous influence mariachi *(sic)*, *The 13th*. Entre titres pop inégaux *(Round & Round & Round, Gone!)* et ballades éternellement mélancoliques telles *Jupiter Crash*, *Treasure* ou le superbe *Bare*, il y a de quoi trouver son bonheur. Ou pas : s'il se rapproche parfois dangereusement de la faute de goût, *Wild Mood Swings* a surtout souffert de paraître en pleine fièvre Britpop qui le relégua, sans possibilité de se défendre, dans les rayons des disques ringards. En le réécoutant vingt ans après, on réalise cependant qu'il a, au contraire, très bien vieilli. The Cure, c'est plus fort que toi. **S. R.**

'Bloodflowers' par Robert Smith

"J'ai longtemps été exaspéré par le sentiment qu'on essayait, depuis l'extérieur, de m'imposer une définition de The Cure. Mais j'ai fait du chemin ces dernières années et j'ai accepté l'idée que The Cure avait, sinon un son, en tout cas une aptitude à composer certaines musiques mieux que d'autres. En fait, j'ai accepté les limites du groupe. J'ai cru à un moment que nous pouvions tout faire, explorer tous les genres, et je dois bien reconnaître aujourd'hui que ce n'est pas vrai. Simplement, ça ne se résume pas à un problème de son. La preuve, c'est que si j'estime qu'il existe bel et bien une filiation littéraire entre Pornography, Disintegration et Bloodflowers, en revanche, je me rends compte durant ces répétitions que j'ai un mal de chien à intégrer cet ancien matériel aux nouvelles chansons. Pour la bonne raison que le son de Bloodflowers est chaud, avec plein de guitares acoustiques, que j'ai enregistré cet album en voulant donner à l'auditeur la sensation que nous jouions dans son living-room, alors que les vieilles chansons étaient froides, qu'elles maintenaient toujours scrupuleusement la distance avec lui. Mon songwriting est bien meilleur qu'à l'époque de Pornography : j'ai sacrifié mes colères, mes emportements enfantins pour une approche beaucoup plus raisonnée." Entretien 2000 Arnaud Viviant


Sur la scène du Chelsea à Las Vegas, en mai 2016.

▸▸▸▸ *dans les bars des hôtels. Si* Wild Mood Swings *a été mal reçu, parce qu'il semblait trop loin de ce qu'attendaient les fans de The Cure, et si peu de salles affichaient sold out, il y avait une émulation palpable au sein du groupe."* Au terme des shows, la fatigue se fait sentir, doublée d'un sentiment de lassitude. Smith se demande si cela vaut la peine de continuer. *"Quand vous êtes jeune, le groupe représente toute votre vie, mais avec l'âge d'autres choses vous rattrapent et deviennent aussi importantes, comme la famille, dans mon cas"*, confie-t-il en 1995 à *Libération*. Il commence à annoncer que ce sera sa dernière tournée. Oui, bien sûr…
En 1998, le groupe assure les festivals estivaux et, en 1999, il ne donne qu'un seul concert, dans les studios de Sony, à New York. Rayon de soleil durant cette période morose : les 50 ans de David Bowie au Madison Square Garden. L'idole de Smith l'a appelé directement pour l'inviter sur scène – aux côtés de Lou Reed, de Sonic Youth ou encore de Billy Corgan. Le duo Bowie/Smith chante *Quicksand* et *The Last Thing You Should Do*. Le même soir, en coulisses, le leader de The Cure fait la connaissance de Mark Plati, alors en compagnie du guitariste Reeves Gabrels. Il l'invite à le rejoindre sur le mixage, originellement assuré par Adrian Sherwood et Mark Saunders, d'un titre bonus qui doit figurer sur la compilation *Galore, Wrong Number*. Le jour J, Plati fait irruption avec Gabrels, et les trois musiciens revoient entièrement la copie du morceau. Lors de la sortie du single, en novembre 1997, la presse se montre enthousiaste, mais les ventes ne suivent pas comme elles le devraient. Smith ronge son frein, et c'est l'épisode de l'insolente série *South Park* (diffusé le 18 février 1998) auquel il participe en tant que guest star qui relance la machine de guerre qu'il a toujours été. Décidant une bonne fois pour toutes d'y aller mollo sur les tournées, qui le fatiguent de plus en plus, il s'enferme chez lui pour écrire un nouvel album.

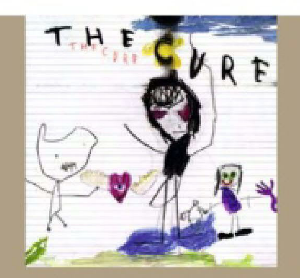
Le come-back

Les sessions d'enregistrement de *Bloodflowers* ont lieu à la fin de l'année 1998 et au printemps 1999. A la production, Paul Corkett épaule Smith, qui s'est fixé pour objectif de faire un album aussi intense que *Disintegration*. Pour ce faire, il coupe le groupe du monde, resserrant ses rangs entre quatre murs du studio de St Catherine's Court. A raison : à sa sortie, le 15 février 2000, *Bloodflowers* devient l'emblème du come-back musical de The Cure, qui, d'après Jérémy Wulc, *"retrouve son public, au rendez-vous de la tournée même sans clips et promotion"*.
Il est temps aussi de dire adieu à Fiction Records, après vingt-trois ans de collaboration fructueuse. Et de cultiver son patrimoine. En novembre 2002, The Cure se produit au Tempodrom de Berlin, où il interprète l'intégralité de *Pornography, Disintegration* et *Bloodflowers*, proclamés "trilogie" par Smith. Deux ans plus tard, il rencontre au festival Coachella Ross Robinson, producteur de groupes néometal comme Limp Bizkit et Korn. Les deux s'entendent comme larrons en foire. Tant et si bien que Smith refuse une offre du label Virgin pour signer avec AM Recordings, qui appartient à Robinson. Pendant ce temps-là, sort le coffret *Join the Dots: B-Sides and Rarities, 1978-2001 (The Fiction Years)*. Fruit d'une plongée dans les eaux troubles des archives de The Cure, la compilation propose des titres méconnus et des reprises des Doors ou de Jimi Hendrix. The Cure part ensuite pour six semaines dans les studios Olympic, à Londres. ▸▸▸▸



Bloodflowers (2000)

Face à la mauvaise réception de *Wild Mood Swings*, quelle meilleure réponse que de revenir avec un manifeste affirmant de quoi est capable The Cure ? C'était ça ou la retraite, et Robert Smith, aussi hésitant qu'il puisse être, réalise qu'il est encore trop tôt pour quitter la scène – même si le contrat avec Fiction est sur le point de s'achever. Il est temps de ressusciter ce qui a fait la grandeur du groupe, de renouer avec le son brut et douloureux des débuts. Et *Bloodflowers* s'en charge avec le panache de ceux qui savent déjà qu'ils ont gagné la bataille.
L'ouverture, baptisée *Out of This World*, témoigne des états d'âme d'un homme qui, arrivé à la quarantaine, cherche encore et toujours un sens à sa vie. C'est beau, sombre, traversé d'éclairs électriques. Avec ses onze minutes quatorze, *Watching Me Fall* ne laisse pas le choix à l'auditeur : The Cure lui est indispensable, dans toute sa mélancolie et ses variations d'humeur. Avec ses guitares en sus. On lui a reproché de ne pas en avoir assez utilisé sur *Wild Mood Swings* ? En voici, en voilà ! Malgré ces petites piques sous-jacentes, tout ici n'est que luxe, désespoir et volupté. Si on apprécie l'épure toute en tension de *There Is No If…*, on retombe avec délice dans le rock existentiel et émotionnel de *39, Last Day of Summer, The Loudest Song* ou encore *Where the Birds Always Sing*. Tous témoignent de ce son de guitare qui a fait de The Cure un mythe dont moult groupes de rock nés au tout début des années 2000 revendiqueront l'influence, de Bloc Party à Interpol.
Joué en live en 2002 avec *Pornography* et *Disintegration* (et sorti en DVD sous le nom de *Trilogy*), *Bloodflowers* fut désigné par Robert Smith comme le disque complétant sa propre conception de la trilogie – qui reste cependant, pour tout fan de The Cure digne de ce nom, celle formée par *Seventeen Seconds, Faith* et *Pornography*. **S. R.**



The Cure (2004)

La pochette, ornée d'un dessin d'enfant griffonné avec ardeur et sommairement peinturé, annonce la couleur autant que le trait : le douzième album de The Cure est une œuvre rêche et revêche, crayonnée à la pointe sèche et arrangée sans manières. En s'adjoignant les services du producteur américain Ross Robinson (Korn, Slipknot), les Anglais semblaient s'engager dans la pire des impasses : on les imaginait déjà en clowns grimaçants et vieillissants, vociférant comme de pauvres diables sur les tréteaux vermoulus d'un pathétique Barnum rock'n'roll. Lucides, Robert Smith et les siens n'ont heureusement pas souhaité s'aventurer sur le terrain du nu-metal ; ils ont préféré jouer la carte du nu intégral. Avançant à découvert, couteau entre les dents, ils sortent enfin des épaisses brumes vespérales dans lesquelles ils s'étaient enfoncés et réfugiés depuis *Disintegration*. Dès *Lost*, spirale ascensionnelle dans laquelle il est impossible de ne pas être aspiré, le décor est planté : voix aussi brûlante qu'un jet de salive, guitares biseautées, lignes de basse tracées au cordeau, batterie sévère mais juste, synthés réduits à la portion congrue…
Tour à tour pop (*The End of the World*, improbable bras de fer entre New Order et Sonic Youth), psychédélique (*Labyrinth*, *The Promise*) et atmosphérique (*Anniversary, Going Nowhere*), *The Cure* est un disque à facettes anguleux, plein d'aspérités, dans lequel la voix même de Smith, hier pâteuse, retrouve son grain d'origine, sa sonorité grêle et grinçante. Précis dans ses colères (*Us or Them*) comme dans ses élans amoureux (*Taking Off*), The Cure retrouve la formule explosive qui était la sienne du temps de *Pornography* et parvient enfin à faire parler une poudre qui ne soit pas seulement de perlimpinpin.
Richard Robert

En 1998.

L'enregistrement est spontané, majoritairement en prise directe, produit par un Robinson ultra-enthousiaste. En résulte *The Cure*, paru le 29 juin 2004, disque cohérent et efficace, au son brut, et qui bénéficie d'un bon accueil critique et commercial. Il est défendu sur scène en Amérique, notamment lors du festival Curiosa, où The Cure est entouré de groupes revendiquant son influence : The Rapture, Mogwai, Interpol… En rentrant, The Cure est sacré "icône" par le gratin du showbiz musical lors d'une soirée *MTV Icon*.

En mai 2005, Bamonte et O'Donnell quittent le groupe à la demande de Smith, et Thompson reprend du service. Tandis que la discographie de The Cure est rééditée entre 2005 et 2006 sous la houlette de Smith, celui-ci retourne en studio avec ses troupes avant de repartir pour une nouvelle tournée mondiale. Les concerts ne durent jamais moins de trois heures, voire quatre. Avec Smith en maître de cérémonie tout-puissant, The Cure affirme son statut d'idole et ne cesse de publier des DVD de live témoignant de son charisme scénique.

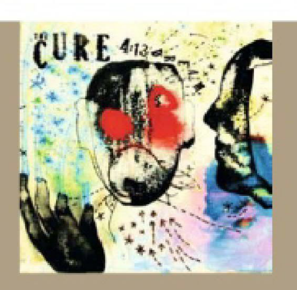
'The Cure' par Robert Smith

"Le processus a été assez long et douloureux. En écoutant les premières demos que nous avions réalisées, je me suis dit que nous allions enregistrer le disque le plus âpre de toute notre carrière : c'était encore plus noir et incisif que 'Pornography'. Puis d'autres chansons se sont ajoutées, certaines plus atmosphériques, d'autres nettement plus pop. Les choses se sont précisées après notre première réunion de travail avec Ross Robinson (producteur américain de Korn, Slipknot, At the Drive-In – ndlr). A ma grande surprise, il a apprécié le côté très varié des demos : il aimait autant les chansons les plus dures que les mélodies plus accrocheuses. Je me suis rendu compte à ce moment-là que le résultat serait assez loin de ce que j'avais imaginé. J'étais prêt à faire un disque plus accessible que prévu. Ross a tenu à ce que nous jouions live en studio, ce que nous n'avions pas fait depuis 'Seventeen Seconds'...
Du début à la fin de l'enregistrement, nous avons gardé les mêmes instruments, les mêmes conditions, la même unité de temps et d'espace. Et tout est conduit par la voix. Pour la première fois, nous avons aussi énormément bossé en amont : nous sommes entrés en studio en sachant exactement comment les chansons étaient structurées. On a pu se concentrer sur la seule performance, sur les émotions. Au mixage, nous avons quasiment tout laissé en l'état, brut, sans retouches. Ce qu'on entend dans ce disque, c'est le bruit que nous faisions tous les cinq à ce moment-là. Sur l'ensemble de l'album nous n'avons posé qu'un effet sur la voix. C'est assez nouveau, car mon péché mignon serait plutôt de vouloir introduire tout un tas de détails dans les morceaux." Entretien 2004, Richard Robert

A partir de mai 2008, The Cure sort un single tous les 23 du mois, jusqu'à la parution de *4:13 Dream*, le 27 octobre 2008. Onirique, se jouant des distorsions et toujours très poétique, il n'affole cependant pas le baromètre des ventes. Ce qui a raison de la collaboration, brève mais intense, de Robinson et Smith, le dernier en voulant au premier pour avoir refusé de sortir le disque en version double album au prix d'un simple.

Monsters of rock

Cependant, la vie continue, et Robert Smith décide de vaquer à d'autres occupations plutôt que de porter The Cure à bout de bras. Il participe à des disques collectifs, comme un hommage à John Martyn ou la compilation *Almost Alice*, où des artistes de tous bords tels que Franz Ferdinand ou Avril Lavigne chantent des titres inspirés du film de Tim Burton *(Alice au pays des merveilles)*. Il assure un duo avec la Canadienne Anik Jean, travaille avec Crystal Castles et The Japanese Popstars... Il vaut mieux s'occuper car, après s'être éloigné du groupe, Porl Thompson annonce (encore) officiellement son départ en mai 2012. L'occasion pour Roger O'Donnell de revenir. Les chaises musicales ne sont pas près de s'arrêter...
En novembre 2011, Gallup, O'Donnell et Tolhurst (avec qui Smith s'est rabiboché) entourent le chanteur de The Cure sur la scène du Royal Albert Hall. Ce dernier ne semble pas avoir changé malgré l'âge. *"Il reste le même : adorable mais assez difficile d'accès, renfermé sur lui-même,* confirme Jérémy Wulc. *Robert sait ce qu'il veut et où il veut aller, et peut ne pas sortir de chez lui pendant des mois s'il n'a pas besoin de le faire. On appelle sa maison le Club Smith, car il faut vraiment en faire partie pour lui rendre visite !"*
Ces dernières années, The Cure enchaîne les concerts, des collaborations ici et là comme *The Art of McCartney* (2014), où le groupe reprend *Hello Goodbye*. Ce qui lui va plutôt bien. Après un silence radio en 2015, le groupe a débuté une nouvelle tournée internationale en mai 2016. En roue libre, ou presque. Il n'a plus de label, mais a signé un contrat juteux avec Live Nation qui lui permet de voir grand pour la scénographie. Car ses performances live restent des événements où les essentiels de la discographie du groupe sont passés en revue, sans aucun reniement de Smith. *"Dans les années 1980, The Cure a été très important,* commente Christian Eudeline, journaliste et auteur du *Rock gothique* (Fetjaine, 2008). *C'était l'un des rares groupes qui avait un look, qui était invité chez Drucker et dont on reconnaissait les fans dans la rue. Cette popularité se ressent aujourd'hui encore, d'autant plus qu'il n'a jamais cessé de tourner aux quatre coins du monde, et il reste très impressionnant sur scène... même si The Cure appartient au passé et suscite un réel sentiment de nostalgie."*
Quant au travail en studio... Quelques titres ont été dévoilés sur certaines dates au printemps 2016, comme *Step into the Light* et *It Can Never Be the Same*. En line-up, Simon Gallup, Jason Cooper, Roger O'Donnell et Reeves Gabrels entourent Robert Smith. Mais aucune annonce concernant un nouvel album. *"Mon inspiration est moins intense qu'avant, elle est plus sporadique, mais ça ne m'inquiète pas, je me dis toujours que je suis sur le point d'écrire mes plus belles chansons",* déclarait Smith à *Télérama* en 2004. Les 40 ans d'existence que fête le groupe aujourd'hui lui apporteront-ils un sursaut créatif ?



4:13 Dream (2008)

Malgré l'incisif *Sleep When I'm Dead*, ce treizième album de The Cure ressemble au mieux à des faces B des années 1980. On se demande bien quelle énergie pousse encore Robbie à sortir des albums aussi indigents, empesés par des compositions à moitié achevées, comme en perdition, sans colonne vertébrale ni carnation autre que des lambeaux d'une jeunesse fougueuse à jamais évanouie.
Le long morceau d'ouverture, *Underneath the Stars*, tout en guitares noueuses et fièvre incantatoire, laisse vaguement entrevoir un horizon qui se referme malheureusement aussi vite sur lui-même, faute de carburant mélodique et, plus grave encore, en panne sèche d'intensité. Entendues déjà des dizaines de fois sur les albums précédents – surtout sur les moins bons –, la plupart des chansons paraissent s'extirper d'un magma faiblement incandescent et se refroidir aussi vite comme des statues atrophiées, ankylosées et douloureuses. Et ce ne sont pas les fantômes des Stooges *(The Real Snow White)* ni d'Hendrix *(Switch)*, convoqués à son chevet, qui feront de ce *4:13 Dream* autre chose qu'un mauvais rêve. **Christophe Conte**

Du dancefloor au rock, les enfants du groupe qui ont essaimé entre les années 1990 et 2010. Par Jean-Baptiste Dupin

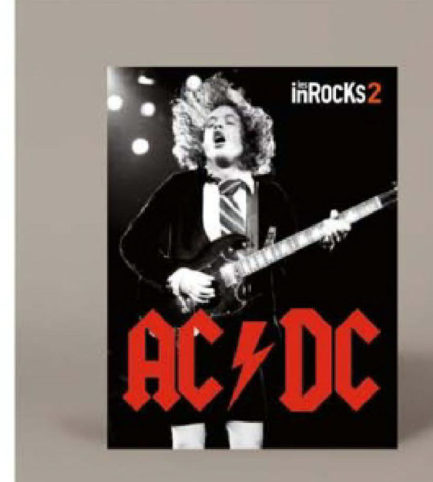
Children of the Cure



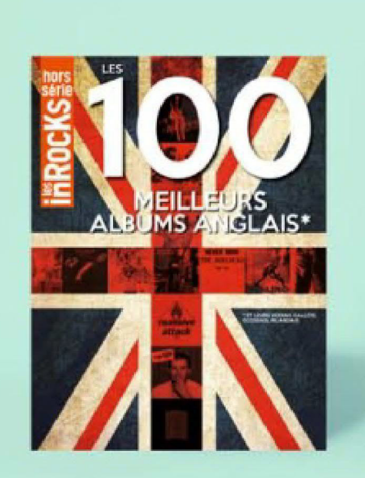
Bloc Party.

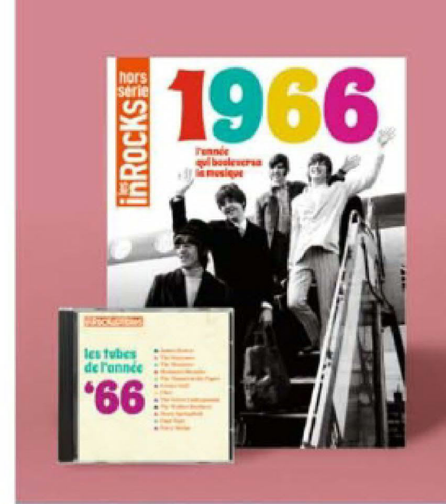
En juillet 1989, The Cure et tous les groupes estampillés cold wave ont connu le triste destin des manteaux d'hiver à l'arrivée des beaux jours. Relégués au fond du placard, on doute les avoir jamais portés. Deux mois à peine après la sortie de *Disintegration*, le premier album des Stone Roses marquait le retour fracassant du soleil après des années de grisaille. Quelques semaines suffirent aux jeans pour s'élargir et aux cheveux en pétard pour retomber en franges épaisses. Pendant des années, le terme "new-wave" deviendrait une insulte, voire, sous la plume de la critique, un arrêt de mort. Il faudrait presque une décennie et attendre 1998 pour qu'on réhabilite enfin le son et l'esprit du début des années 1980 grâce à Massive Attack *(Mezzanine)* et les Smashing Pumpkins *(Adore)*. La même année, c'est un album largement oublié depuis, *Seeking Pleasure* de The Aloof, qui achève de remettre les basses profondes, les intros de trois minutes et les jeans noirs au goût du jour. Comme en témoigne The Aloof, projet rock de deux membres du groupe acid house Sabres of Paradise, c'est d'abord sur les dancefloors qu'on redécouvre à l'époque l'héritage curiste, à travers le Big Beat sale de Death in Vegas, le postpunk electro de Two Lone Swordsmen ou l'éphémère et brûlante vague electroclash (DJ Hell, Felix da Housecat, Fischerspooner...). Mais, en 2002, costumes impeccables, rythmes rigides et belles chansons à l'emphase décomplexée, Interpol rend enfin la new-wave aux guitares. Peu à peu, The Cure redevient une référence incontournable. On entend le timbre de Robert Smith chez Hot Hot Heat et Bloc Party, le lyrisme embrumé de *Faith* chez les Editors, la grandeur de *Disintegration* chez Arcade Fire, tout *Seventeen Seconds* chez les Suédois de The Legends ou les filles de The Organ... Mais le legs de The Cure va au-delà de la musique et, au milieu des années 2000, la vague emo-gothique (My Chemical Romance...) ne retient du groupe qu'une coupe de cheveux, une vague esthétique de cabaret et des slogans à la poésie acnéique.

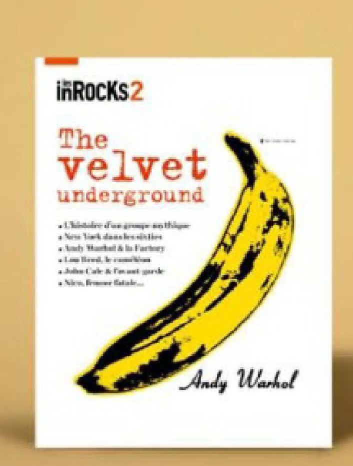
En 2009, à travers la pochette, le titre et l'ambiance sépulcrale de leur album *Primary Colours*, les Anglais de The Horrors sont parmi les derniers à afficher explicitement leur admiration pour The Cure. Après cela, le groupe devient une référence moins explicite, plus diffuse, se fond parmi les ingrédients du grand brassage qui caractérise la musique des années 2010. On le retrouve stylisé chez The XX, raffiné chez Lykke Li, brutalisé chez Savages, électrifié chez Crocodiles, évanescent chez Marissa Nadler, reconditionné chez Soko, plaintif chez James Blake, boursouflé chez Imagine Dragons... Si on tend bien l'oreille, The Cure est partout, et plus seulement chez une poignée de corbeaux et de dévots. Ultime reconnaissance pour une œuvre dont on a longtemps opposé les périodes, The Cure, sous toutes ses formes, est désormais omniprésent et cependant imperceptible. Comme tous les grands classiques.

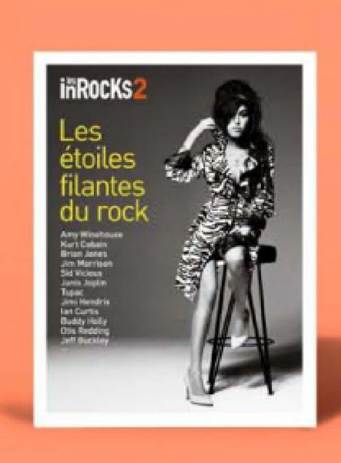

les inRocKs2
AC/DC

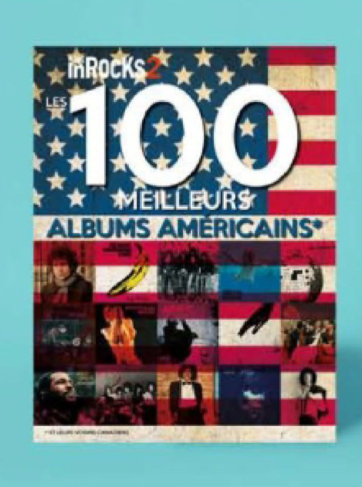

les inRocKs2
Hors série
David
Bowie
immortel

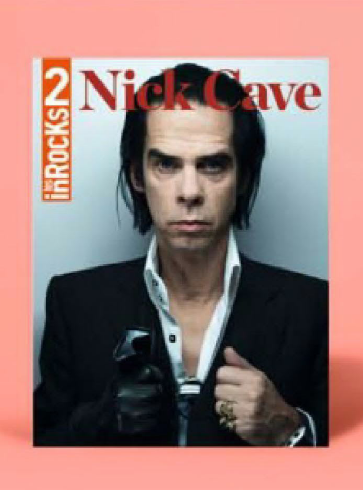

hors série
les inRocKs
LES
100
MEILLEURS
ALBUMS ANGLAIS*

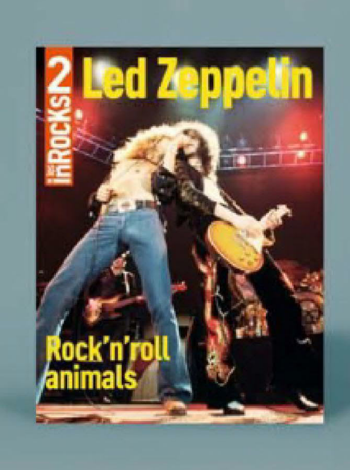

hors série
les inRocKs
1966
l'année qui bouleversa la musique
les tubes de l'année '66


les inRocKs2
The velvet underground
Andy Warhol


les inRocKs2
Les étoiles filantes du rock
Amy Winehouse
Kurt Cobain
Brian Jones
Jim Morrison
Sid Vicious
Janis Joplin
Tupac
Jimi Hendrix
Ian Curtis
Buddy Holly
Otis Redding
Jeff Buckley


les inRocKs2
LES
100
MEILLEURS
ALBUMS AMÉRICAINS*


les inRocKs2
Nick Cave

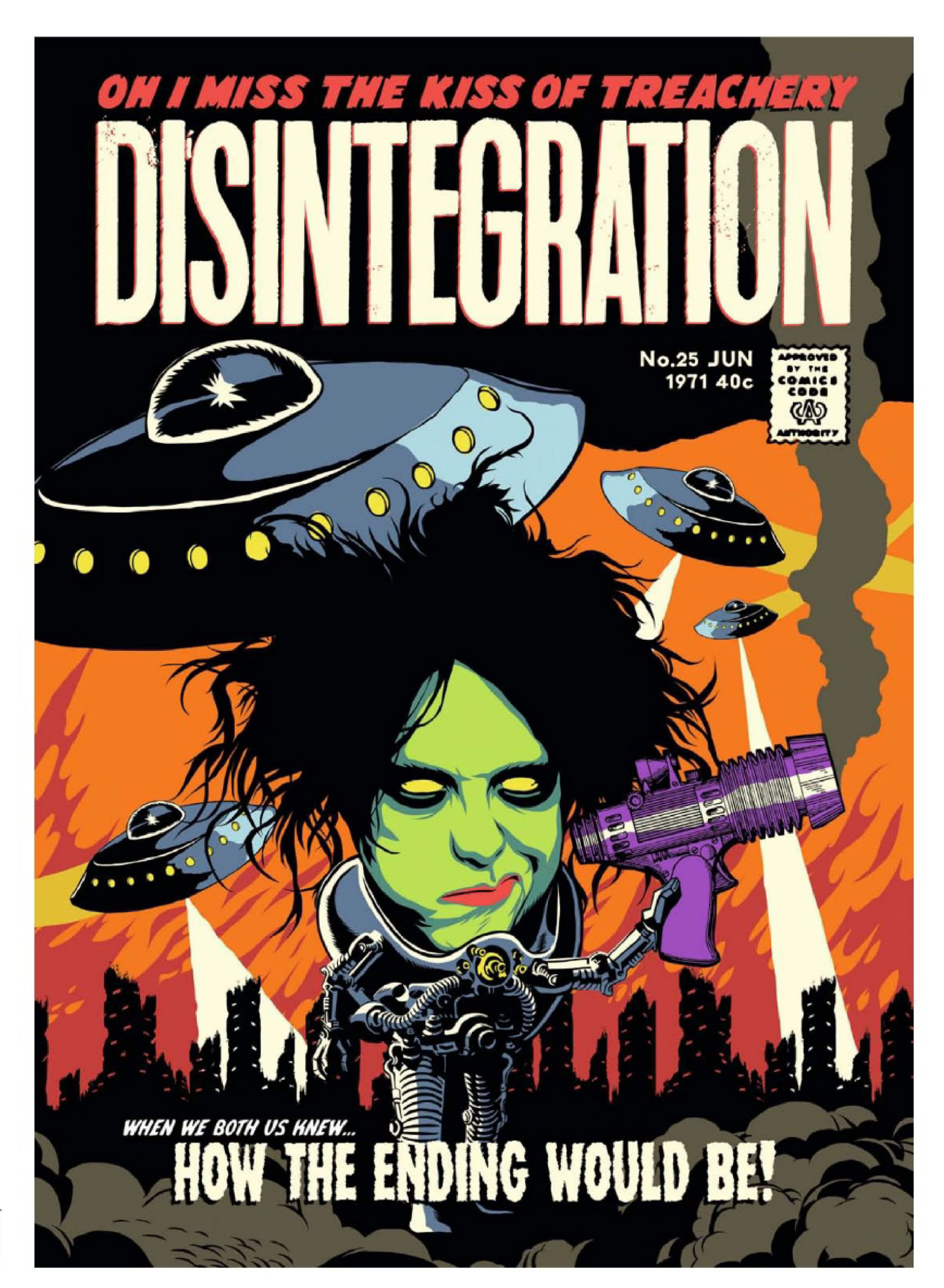

les inRocKs2
Led Zeppelin
Rock'n'roll animals

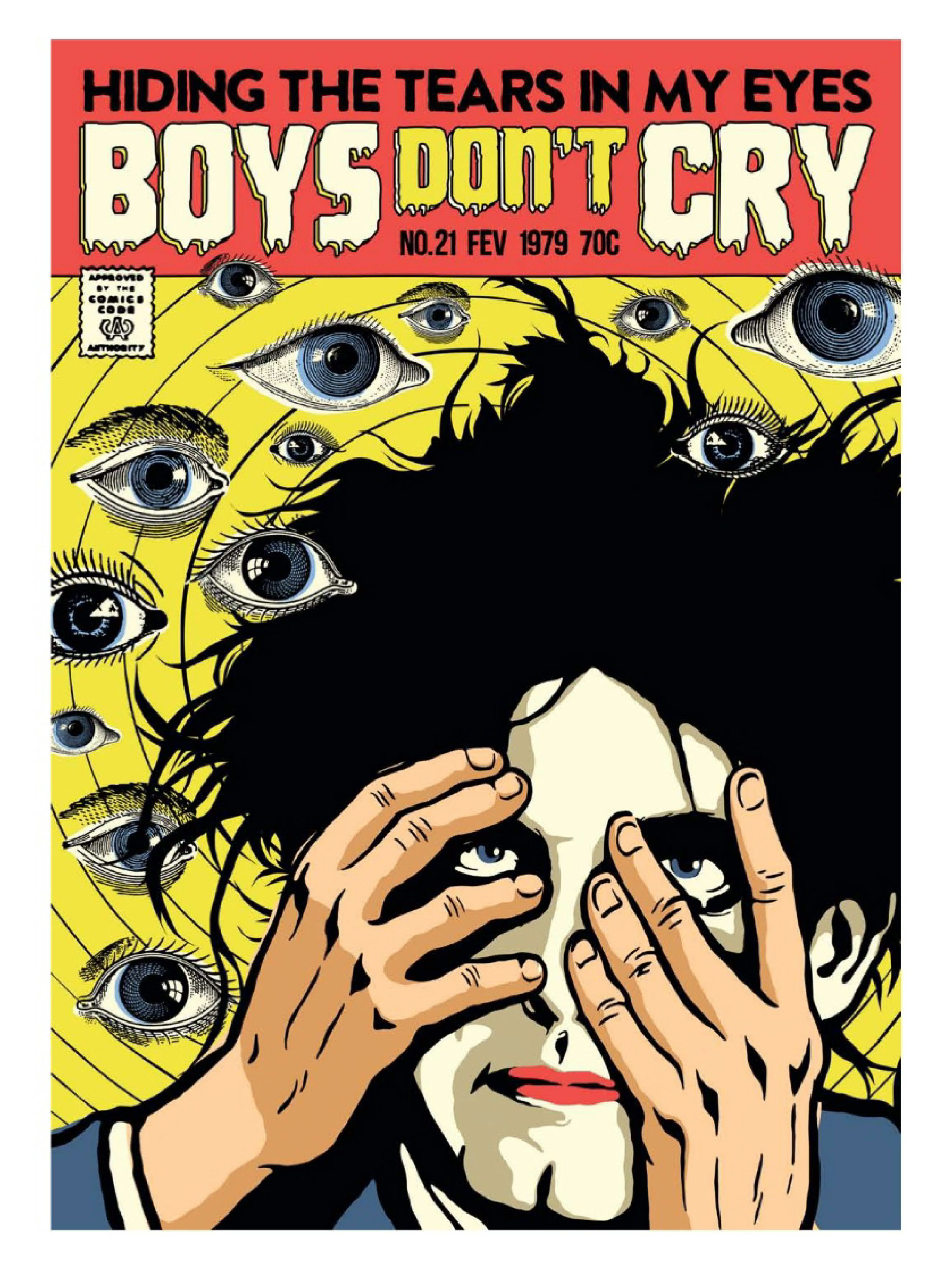
Horror show

Butcher Billy, dessinateur brésilien au nom d'artiste digne d'un serial killer, aime mixer les icônes de la pop culture. Témoin sa série de dessins mettant en scène Robert Smith en personnage de comics d'horreur. Par Vincent Brunner

Il y a trois ans ont commencé à circuler sur le net de drôles de dessins. Ces fausses couvertures à la manière de DC Comics mixaient les icônes du postpunk et les super-héros (Morrissey en Superman, Siouxsie en Wonder Woman…). Dans cette série figurait déjà Robert Smith, transformé en homme élastique. Depuis, Butcher Billy a récidivé, projetant les rockeurs dans l'univers Marvel avec, cette fois-ci, Robert Smith dans le costume de Nightcrawler, le diablotin bleu des X-Men. Le leader de The Cure, cette *"légende gothique qui nous a appris l'amour et la noirceur"*, inspire Butcher Billy au point que le dessinateur vient de lui consacrer, à lui seul, une série. Robert Smith se retrouve ainsi le personnage principal de fausses couvertures horrifiques dans le style des EC Comics, terribles d'humour noir. Mais pourquoi cette fascination pour le leader de The Cure ? Réponse en interview.

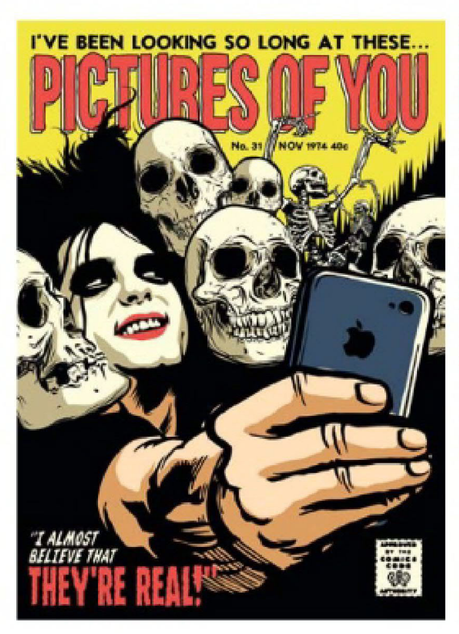
Quel est votre parcours ?
Je suis diplômé en design graphique et j'ai travaillé comme créatif pour une agence de pub digitale au Brésil. J'ai toujours aimé dessiner depuis que je suis enfant, mais ce que je fais sous le nom de Butcher Billy a commencé il y a quatre ans.
Quelles techniques utilisez-vous ?
Je travaille uniquement en numérique.
Comment avez-vous eu l'idée de cette série de dessins autour de Robert Smith et de The Cure ?
Je crois que j'ai d'abord eu l'idée pour un seul des dessins – je crois que c'était celui autour de *Vendredi 13*. C'est ensuite que j'ai compris que je pouvais étendre le concept à une série complète en utilisant non seulement des films comme *Evil Dead*, mais aussi des comics vintage.
Votre série de dessins permet de découvrir sous un nouveau jour les paroles de Robert Smith. Celles de *Lullaby* sont dignes d'un film d'horreur. Pour chaque dessin de votre série, les textes ont constitué le point de départ ?
Certainement. Les paroles de certaines chansons sont en effet assez horribles. J'ai commencé par rechercher les paroles de certains morceaux pour vérifier si je pouvais les relier à d'autres pans importants de la pop culture. Les textes de Robert Smith sont superbes, complexes, et en même temps il est facile pour l'auditeur de se sentir concerné.
Etes-vous un fan de The Cure ? Quel est votre album favori ?
Je suis fan de la plupart des groupes de postpunk de la fin des 70's, début des 80's. Une grande partie de mon travail fait référence à leur musique. Cela dit, c'est la première série de dessins que je dédie intégralement à un groupe. Au niveau de la musique, je n'ai jamais été fan d'un album en particulier, j'aime explorer l'œuvre complète et l'histoire entière d'un groupe. C'est peut-être pourquoi *Galore* est probablement le disque de The Cure que j'ai le plus écouté.
Pensez-vous que Robert Smith pourrait vraiment jouer dans un film d'horreur ?
Certainement. Sans surprise, il s'intègre de manière parfaite à toutes les situations.
Qu'est-ce que vous aimez dans son look ?
Ses cheveux et son visage blême avec le rouge à lèvres seraient des choix attendus. Bizarrement, j'aime la manière qu'il avait, quand il était plus jeune et avait un visage plus clean, de ressembler à Ben Affleck.
Etes-vous en partie un gothique ?
Pas vraiment. Je suis plus un *mash-up* vivant de toutes les choses que j'aime. ◗

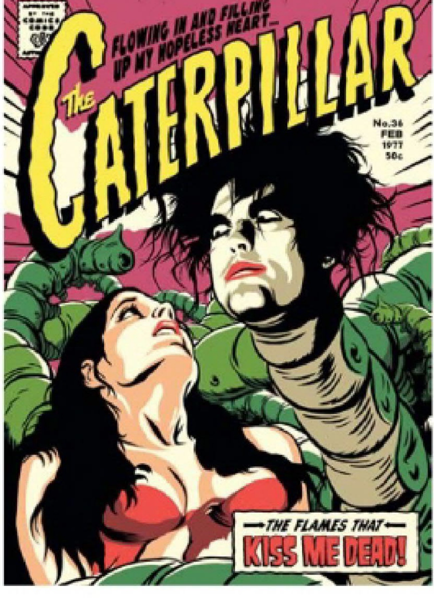

OH I MISS THE KISS OF TREACHERY
DISINTEGRATION
No.25 JUN
1971 40c
APPROVED BY THE COMICS CODE AUTHORITY
WHEN WE BOTH US KNEW...
HOW THE ENDING WOULD BE!

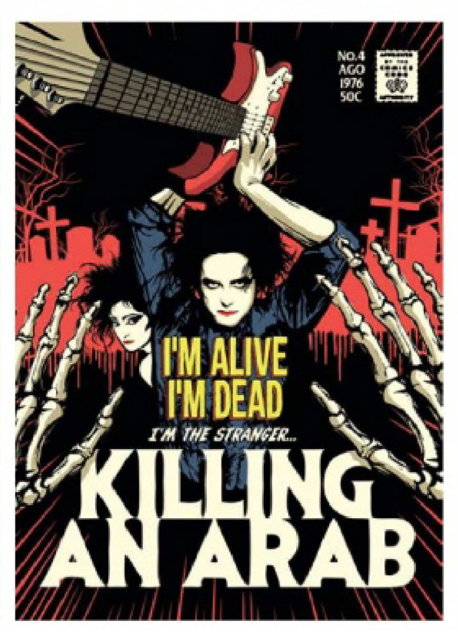

HIDING THE TEARS IN MY EYES
BOYS DON'T CRY
NO.21 FEV 1979 70C
APPROVED BY THE COMICS CODE AUTHORITY


COME CLOSER AND SEE
SEE INTO THE TREES
FIND THE GIRL IF YOU CAN...
A FOREST
APR 1975
No.13 50c
I HEAR HER VOICE AND START TO RUN
INTO THE TREES...
INTO THE TREES...

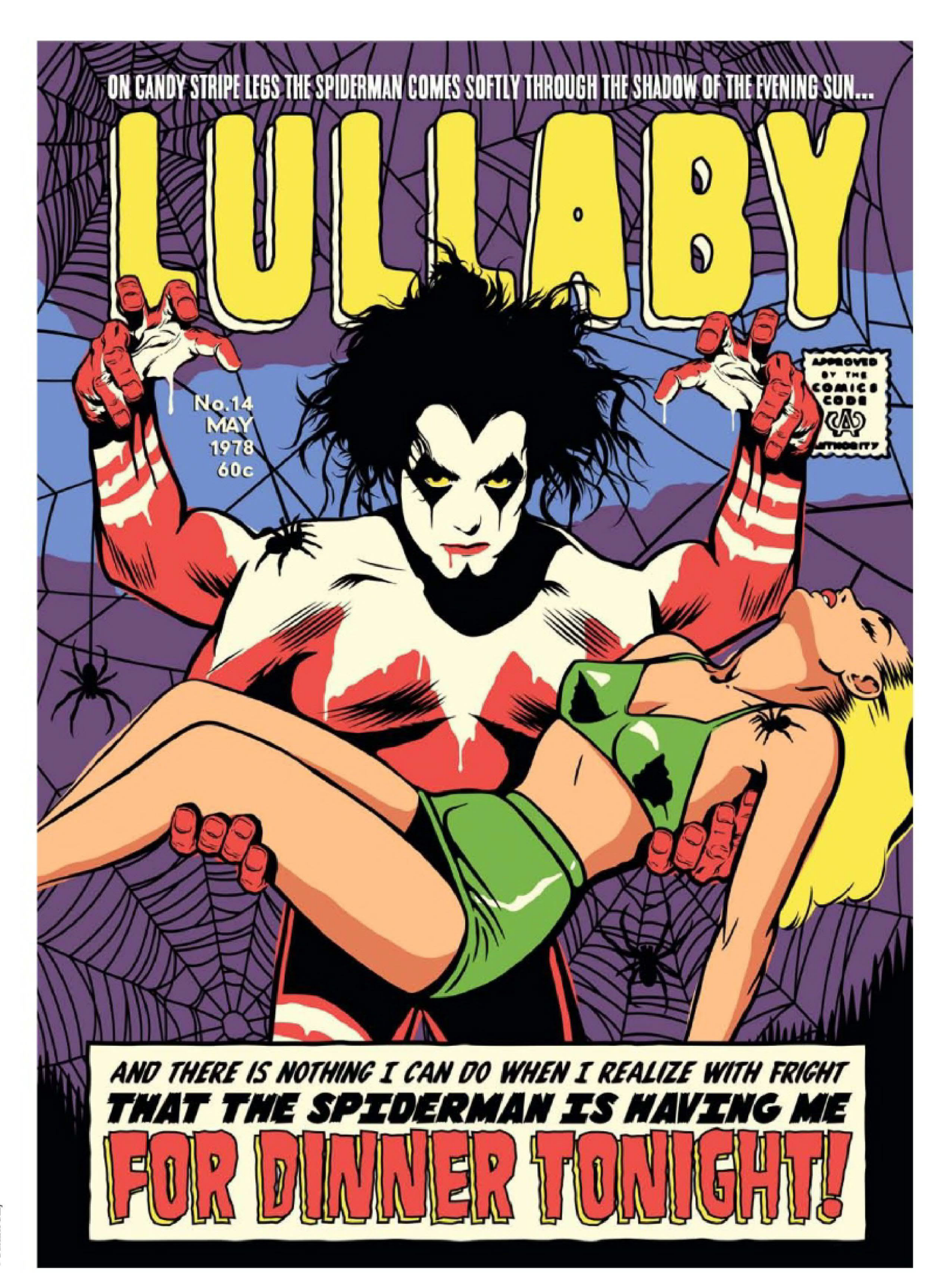

THE SICKLY SWEET COLORS OF THE DEVIL IN MY DREAMS
WRONG NUMBER
SEPT 1972
No.08 40c
HELLO?
ARE YOU STILL THERE?


I'VE BEEN LOOKING SO LONG AT THESE...
PICTURES OF YOU
No. 31 NOV 1974 40c
"I ALMOST BELIEVE THAT
THEY'RE REAL!"


FLOWING IN AND FILLING UP MY HOPELESS HEART...
The CATERPILLAR
No.36 FEB 1977 50c
THE FLAMES THAT
KISS ME DEAD!


NO.4 AGO 1976 50C
I'M ALIVE
I'M DEAD
I'M THE STRANGER...
KILLING AN ARAB


MONDAY YOU CAN FALL APART.
FRIDAY
I'M IN LOVE
N.31
OUT
1973
40C
APPROVED BY THE COMICS CODE AUTHORITY



ON CANDY STRIPE LEGS THE SPIDERMAN COMES SOFTLY THROUGH THE SHADOW OF THE EVENING SUN...
LULLABY
No.14
MAY
1978
60c
APPROVED
BY THE
COMICS
CODE
AND THERE IS NOTHING I CAN DO WHEN I REALIZE WITH FRIGHT
THAT THE SPIDERMAN IS HAVING ME
FOR DINNER TONIGHT!



Dans un épisode culte de *South Park*, Robert Smith sauve le monde : un exemple parmi d'autres des nombreuses apparitions de The Cure dans la pop culture. Par Noémie Lecoq

Pop icon

Johnny Depp dans *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton (1991).

Porté par sa forte identité visuelle, par ses œuvres fascinantes et par le visage singulier de son leader, The Cure déploie son influence bien au-delà du domaine de la musique. L'impact du groupe contribue à sa longévité au fil des décennies : du cinéma à la télévision, en passant par les comics, voire même les poupées en peluche signées Mediodescocido (marque de l'artiste argentin Uriel Valentín), représentant Robert Smith en noir intégral, habillé comme dans le clip de *Mint Car* ou en pyjama façon *Lullaby*.


Sean Penn dans *This Must Be the Place* de Paolo Sorrentino (2011).

The Cure et le cinéma

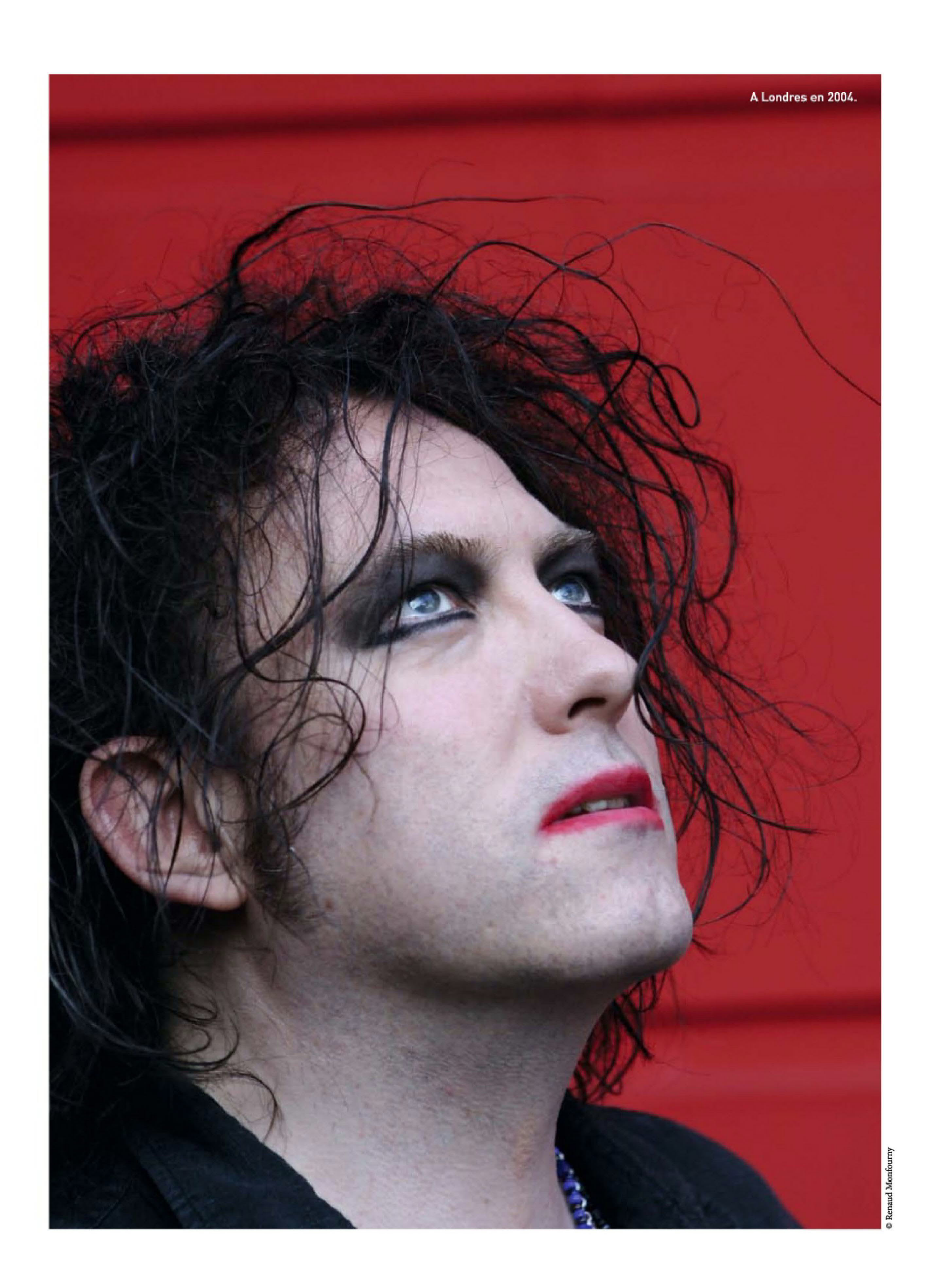
En 2009, quand Robert Smith reçoit un NME Award pour l'ensemble de la carrière de son groupe, c'est Tim Burton qui a l'honneur de lui décerner la statuette. Quand le futur réalisateur était apprenti chez Disney, son style ne collait pas aux dessins animés qu'on lui demandait de faire, et il profite de la cérémonie pour révéler que la musique de The Cure l'a *"sauvé"* et *"inspiré"*. Fan autoproclamé, il les contacte dès la fin des années 1980, alors qu'ils sont en studio pour enregistrer *Disintegration*, leur huitième album. Dans un long texte qui revient sur cette période, publié sur son propre site [1], Roger O'Donnell raconte que le réalisateur américain leur aurait envoyé le scénario d'*Edward aux mains d'argent* dans l'espoir qu'ils acceptent de participer à la bande originale – la tignasse noire d'Edward, incarné par Johnny Depp, imite clairement celle de Robert Smith.
Cette collaboration n'aboutit pas, mais ce n'est que partie remise. Tim Burton leur fait la même proposition quand il prépare *Sleepy Hollow*. Faute de temps, Robert Smith décline pour se consacrer à l'album *Bloodflowers*. Il faut attendre 2010 pour qu'ils travaillent enfin ensemble. Sur l'album *Almost Alice*, qui comprend des morceaux inspirés par l'adaptation d'*Alice au pays des merveilles* par Tim Burton, Robert Smith chante *Very Good Advice*, une chanson tirée de la version Disney de 1951. Deux ans plus tard, il reprend *Witchcraft*, tube de Frank Sinatra, pour *Frankenweenie Unleashed!*, album complémentaire à la B.O. officielle de ce film d'animation en *stop-motion*.
En 2010, quand le *Vanity Fair* américain rassemble des témoignages après la mort de John Hughes, l'actrice Molly Ringwald révèle que le cinéaste avait commencé à écrire un scénario inspiré par The Cure à la fin des années 1980. Finalement non abouti, le film aurait eu pour titre *Lovecats*. Deux autres réalisateurs ont emprunté des titres de chansons de The Cure pour leurs films : Kimberly Peirce avec le poignant *Boys Don't Cry* et Mark Waters avec la comédie romantique *Just like Heaven*. Ce n'est pas le cas de Mike Leigh pour *Deux filles d'aujourd'hui*, mais la passion des deux protagonistes pour le groupe ressurgit tout au long du film. Ce n'est pas non plus le cas de Paolo Sorrentino pour *This Must Be the Place*, mais l'antihéros de ce film, interprété par Sean Penn, est entièrement calqué sur le look de Robert Smith, jusqu'à sa fossette au menton.

Robert Smith dans *South Park* (1998).

Une référence pop

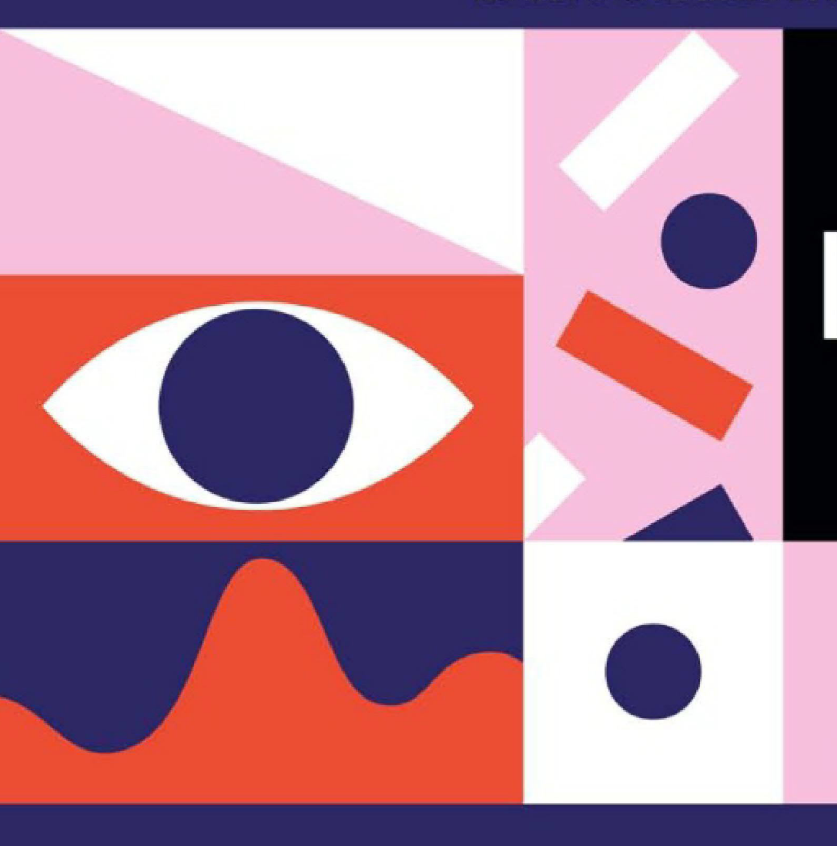
Si peu de romans font référence à The Cure (à part *Ames perdues*, roman à vampires de Poppy Z. Brite), deux grandes séries de comics leur font des clins d'œil appuyés, à commencer par *Sandman*. Ecrite par Neil Gaiman en collaboration avec une succession de dessinateurs, cette série de romans graphiques a pour personnage principal un marchand de sable dont les traits et la coiffure explosive se veulent, à l'origine, influencés par Robert Smith – par la suite, certains autres illustrateurs de la série ont préféré prendre pour modèles Peter Murphy de Bauhaus ou David Bowie.
Lancée en janvier 1989, soit quelques semaines après le premier numéro de *Sandman*, la série de comics *The Crow* de James O'Barr rend un hommage vibrant à The Cure. En plus du look gothique et du maquillage de son héros torturé (qui fait aussi penser à Peter Murphy), l'artiste américain a reproduit en intégralité, sur une pleine page, les paroles de l'un des sommets de l'album *Pornography, The Hanging Garden*. Quand l'histoire est portée à l'écran en 1994, The Cure compose un morceau spécialement pour le film, l'hypnotique *Burn*, qui n'est pas sans rappeler *The Hanging Garden*.
En parallèle de ces innombrables hommages touchants, The Cure déclenche aussi des parodies plus moqueuses à la télévision : en Grande-Bretagne, dans *The Mary Whitehouse Experience* (où le vrai Robert Smith fait même une apparition), aux Etats-Unis dans *MTV's Half Hour Comedy Hour* et en France avec Les Inconnus.
Quand Robert Smith arrive dans *South Park*, ce n'est pas pour être un objet de dérision, bien au contraire : il sauve le monde dans un épisode de la toute première saison, en 1998. Le chanteur double alors son propre personnage animé, qui détruit "Mecha" Barbra Streisand, devenue aussi monstrueuse que Godzilla. Son devoir accompli, il donne un coup de pied bien mérité à Cartman et s'en va vers l'horizon pendant que Kyle met ses moufles en porte-voix pour lui crier : *"Disintegration est le meilleur album de tous les temps !"* La vérité sort de la bouche des enfants. ▸

1. www.rogerodonnell.com/disintegration



A Londres en 2004.

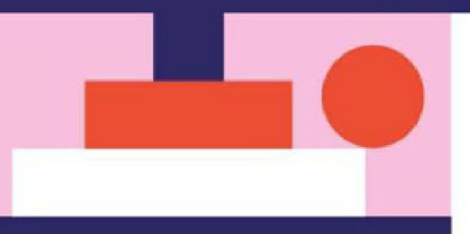
LES INROCKUPTIBLES ET ALIAS PRÉSENTENT



LES INROCKS FESTIVAL

DU 17 AU 22 NOV

CASSIUS · JAGWAR MA · LESCOP · TINARIWEN
LOST UNDER HEAVEN · PARADIS · HER
KIASMOS · FORMATION · DARIUS · KARTELL
LISS · RIVAL CONSOLES · RAT BOY



JULIETTE ARMANET · SERATONES · LUKE ABBOTT · GOAT GIRL
PARCELS · CÉZAIRE · SHOCK MACHINE · ZIMMER · DUNE
LET'S EAT GRANDMA · PUMAROSA · ELF KID · LEWIS DEL MAR
CHRISTIAN LÖFFLER & MOHNA · PALACE · PLAGE 84 · ADAM NAAS
THE LEMON TWIGS · CLARA LUCIANI · PHONÈME · A GIANT DOG

PARIS · TOURCOING
NANTES · BORDEAUX

INFOS ET RÉSERVATIONS
FNAC.COM ET LESINROCKS.COM

























